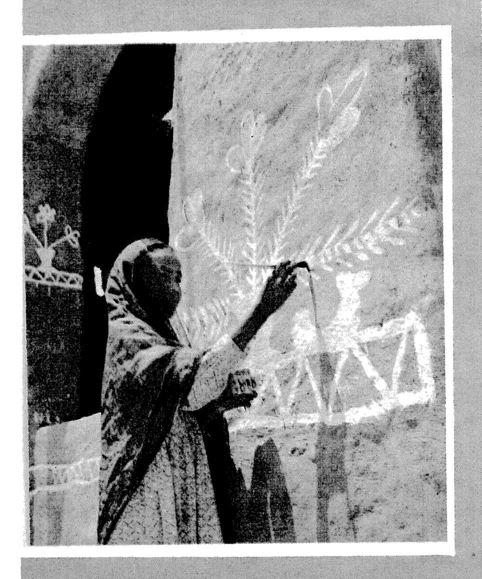










العدد ١٤
سبتمبر ١٩٧٠
الثمن ١٠ قروش



وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

العدد الرابع عشر السنة الرابعة سبتمبر ١٩٧٠

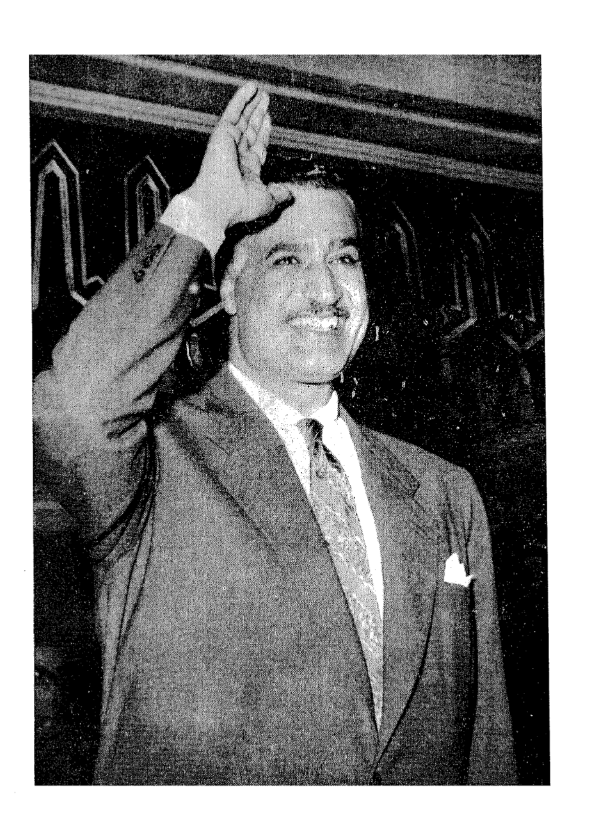
فهــــرس

الغلاف الامامى :

فتاة من النوبة تزخرف جـدار المنزل الخـارجى بوحدات زخرفية شعبية وفى النوبة تقوم الفتيات والسيدات بالزخرفة الجدارية للمنازل مستوحاة من البيئة الشعبية.

الغلاف الخلفى :

فرقة المزمار البلدى باحـدى مهرجانات الســاحة بالهرم .



لقد كانت ثورة ٢٣ يوليو ـ ولا تزال ـ ثورة من نوع جديد ٠٠ ثورة بيضاء ارتكزت على الفكر والارادة معا ٠

واذا كان الأبطال هم جميع المواطنين الذين ناضلوا ولا يزالون يناضلون من أجل حياة أفضل على الدوام ٠٠ فان قائد الثورة هو بطل هؤلاء الأبطال ٠٠ انه جامع الكلمة ٠٠ وموقظ الضمير ٠٠ انه منظم الارادة الجماعية التى تنتظم كل فرد ٠٠ أنه الملهم الذى استطاع بالرؤيا الصادقة أن يعرف الطريق وأن يقود الشعب الى الهدف العظيم ٠

ولقد عاش الشعب العربى يلتمس البطل ويفتش عنه فى أعماق التاريخ ويستشرفه بالخيال ٠٠ ويهتف به فى ضميره أجيالا متعاقبة ٠٠ ثم ظهر البطل فى واقع حياته ٠٠ فعرفه وأشار اليه ٠٠ واندمج فيه ٠٠ وعبر عن احتفاله به بجميع وسائل التعبير ٠٠ تعبيرا بالكلمة والاشارة والايقاع وتشكيل المادة ، تعبيرا يتجاوز الوصف والتصوير الى السلوك والعمل والتعديل من فلسفة الحياة بالخروج من السلبية الى الايجابية ٠٠ ومن الوهم الى الحقيقة ٠٠ ومن الخيال الى الواقع ٠٠ ذلك أن الشعب الذى سار وراء بطله « جمال عبد الناصر » وعايشه وعرفه ٠٠ وقدر جهاده ٠٠ وخاض معه غمرات الكفاح عندما خرج ليهتف باسمه انما كان يؤكد واقعا حيا أحسه بضميره متابعة لحركة التاريخ ومشاركة ايجابية فى بناء الحياة الحرة العزيزة على أرض العرب وحمايتها فى الوقت نفسه من الردة والانحراف ومن قوى الطغيان والاستعمار ٠

ان هذا المفهوم الجديد هو الذى جعل كل مواطن يستطيع أن يملك المستقبل ، بل أن يصوغه ، فان القدرة على تغيير اليوم تحمل فى أعطافها بناء الغد ٠٠ والنتيجة الطبيعية لذلك هى ظهور صورة جديدة للانسان العربى ٠٠ يرى بها نفسه ويراه بها غيره ٠٠ لقد استكمل احساسه بذاته ٠ فلم يعد واحدا من كل وانما أصبحت شخصيته تستكمل مقوماتها الانسانية ٠٠ أصبح محركا للتاريخ وعنصرا ايجابيا من عناصره ٠

ولقد كان القائد الذى فجر هذه الطاقات ، منا ، ولنا ٠٠ وما بيننا وبينه ليس مجرد عقد اجتماعى انما تضامن على طريق واحد ٠٠ الى هدف واحد ٠٠ بفكر واحد ٠٠ وضمير واحد ٠٠ وارادة واحدة ٠

واليوم وقد ودعنا شخص البطل جمال عبد الناصر فاننا نعيش فى الواقع بما كان يجسده من مبادىء وقيم وأفكار وأهداف ٠

واذا نسيت فلن أنسى الرسالة التى بعث بها الى والتى أصبحت مقدمة كتاب « فلسفة الثورة » الذى طبع بالكتابة البارزة لأبناء « النور والأمل » لقد قال لى ولهم « أن الثورة لا تعرف معنى من معانى العجز » ٠٠ لأنها رفعت كلمة العجز من قاموسها وان الثورة قوية بما هى اجتماعية ٠٠اذا فهمت المعنى الاجتماعى العظيم ٠ » وهكذا أصبح العلم والعمل من حق جميع المواطنين بما فيهم ابناء النور والأمل ٠

ومجلة الفنون الشعبية لاتتقدم الى قرائها بعزاء ٠

يجل عن الكلمات ٠٠ ولكنها تسير فى نفس الطريق وتصدر عن القيم والمثل والأهداف التى أصلها بطل الأبطال جمال عبد الناصر ، وتعنى ـ كما هى رسالتها ـ بالتراث الشعبى، وحسبها أن تسجل أن العناية بهذا التراث، على عراقته واصالته انما كانت ثمرة من ثمرات فلسفة الثورة التى فجرها القائد الملهم العظيم ٠

« دكتور عبد الحميد يونس »

التراث الشعبي وأدب الأطفال

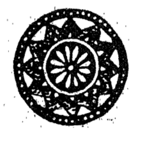
الدكتور عبد الحميد يونس

تلقيت منذ شهر وبعض شهر رسالة من سيدة مصرية تقوم بدراسة عن أدب الأطفال لتتقدم بها الى جامعة مدريد باسبانيا ، وسألتني عن علاقة هـــذا الأدب بالتراث الشـعبي • وذكرني سؤالها بمناهج الدارسين في علوم الانســـان والأساطير والمأثورات الشعبية أوائل هذا القرن ، ذلك لأن هذه المناهج استخلصت من الملاحظـــات الكثيرة التي جمعها العلماء عن مراحل التكوين عند الكائن الانساني أن ظهور الجماعات الانسانية الأولى كما يشبه طفولة الفرد من كل الوجوه •• يشبهها في تحوله الى المشي بقامة معتدلة على قدمين •• ويشبهها في تراكم الثقـافة واستغلال الذاكرة والافادة من التجربة والخطأ وتطور اللغة •• يشبهها في الاعتصام بمنطق ينزع الى التجسيم واسباغ الحياة على الظواهر والكائنات وتشخيص الجمادات •• ويشبهها فوق هذا كله بتفسير لم يكن قادرا – في تصور العلماء الآخذين بهذه المناهج – على استخلاص النتائج من مقدماتها أو الالتفات الى العلاقة الوثيقة بين العلة والمعلول •

وكان طبيعيا أن يؤكد الآخذون بتلك المناهج هذا التشـــابه بين طفولة الفرد وطفولة الانسانية بما وجدوه من تماثل بين وجوه التعبير في المجتمعـات البدائية وبين ما ينزع اليه الأطفال من تصـوير يغلب عليه الخيال ، ولا يكاد يظهر فيه خط دقيق يفرق بين عالم الخيال وعالم الواقع، وأفاد المتخصصون في علوم الانســـان والأساطير والمأثورات الشعبية من الآثار والنقوش والرسوم وغيرها من أشكال التعبير التي اكتشـفت في القرن الماضي ، كما افادوا من بعض نظريات علم الحياة والأحيـــاء وهي النظريات التي ذهبت الى أن الكائن الانساني يلخص في نشأته وتكوينه وأطوار حياته ، نشأة الحياة وتطورها من البسيط الى المعقد ، ومن المعقد الى تاج الخليقة وهو الانســـان بفكره الذي يعي الزمن ويختزن التجربة ويجمع المعارف ويرتبط بالآخرين •

وليس من شك في أن النتائج التي انتهى اليها أولئك العلماء كانت عظيمة القيمة في توجيه الانتباه الى مرحلة الطفولة عند الانســـان ، كما كانت بمثابة المصباح الذي أنار الطريق أمام الأجيال لكي تعنى بالجماعات الانسانية التي لاتزال قريبة من البداوة في العالمين القديم والجديد على الســواء •

ومهما اختلفت مناهج الدراسة بين أجيال العلماء وزوايا التخصص فان التراث الشعبي ، كان ولا يزال ، هو الدعامة الأولى والكبرى لأدب



الأطفال • وهو فى هذه الناحية لا يمثل طفولة الانسان ــ كما كان هو الظن فى الماضى ــ ولكنه يمثل جميع الأطوار والمراحل الثقافية التى سارت فيها المجتمعات والشعوب على اختلاف بيئاتها وظروفها • وهذا التراث الشعبى يحكى بالدقة والتفصيل دورة الحياة عند الفرد من الطفولة الباكرة الى الموت وتصور ما قبل الحيــاة وما بعد الموت • ولما كانت الطفولة حلقة أساسية ورئيسية من حلقات العمر فقد حظيت بما يناسب مكانتها وقيمتها والآمال المعقودة عليها • ولابد ، ونحن نعنى الآن بثقــافة الأطفال ، أن نلتفت الى ما يمكن أن نسميه « التراث الشعبى للطفولة والأطفال » •

ما قبل التعبير •• !

ولقد حرص بعض المتخصصين فى تاريخ الفكر الانســانى على أن يقسموا هذا التاريخ الى ثلاث مراحل : الأولى لاذت بالخرافة واعتمدت على التفسير الأسطورى للكون والطبيعة والحياة ، ومن أجل ذلك أطلقوا عليها مصطلح « ما قبل الفلسفة » • والثانية اكتشف فيها الانسان علاقة السبب بالمسبب والعلة بالمعلول واستطاع أن يستكمل فيها جهاز المنطق الصورى فى التعليل والقياس والاستنباط ، وغلبت على هذه المرحلة نزعات التحديد والتصنيف واســـتخلاص الحدود وعرفت من أجل ذلك عنــد أولئك المتخصصين باسم « مرحلة الفلسفة » • والثالثة غلب عليها النظر الواقعى وبرز فيها الاعتماد على التجربة والاقتناع بقوانين الحتم فى الطبيعة والحياة وتاريخ الانســان ، ولذلك يمكن أن تسمى « مرحلة العلم » •• والمقصود به العلم التجريبى حتى فى الدراسات الانسانية • ومع ذلك رأى بعض الذين رادوا الطريق الى « فلســفة العلم » أن يجعلوا اللغة باعتبــارها المستودع الأصيل للفكر الانسانى أساس التقسيم • ولما كانت الطفولة الباكرة تجاهد بمعونة الهيئة الاجتماعية لاكتساب القدرة على التعبــير فقد ذهب بعض المعنيين بالدراسات النفسية والتربوية الى أن يطلقوا عليها مصطلح « ماقبل التعبير » •

وعلى الرغم من اعتماد الطفولة الأولى على عالم الـكبار وعلى الاطار الاجتماعى فان هذه الطفولة التى لاحول لها ولا قوة فى ظاهر أمرها قد أثرت فى ثقافة الناس •• كل الناس •• الذين نضجت ملكاتهم وقدراتهم• ومن المسلم به عند علماء اللغة أن تجــارب الطفــولة فى النطق المتعثر استطاعت أن تشق لها طريقا على قدر من الوضوح فى معاجم الكبار ،ومن المفارقات التى يعترف بها اللغويون المحدثون أن مرحلة «ما قبل التعبير» قد منحت المراحل التالية لها كثيرا من المفردات التى ترتبط بالعــلاقات الانسانية الأولية وبالحاجات الضرورية القريبة • يضــاف الى ذلك أن للطفولة معجمها الخاص بها والذى استقر بين الكبار اســتقرار الكلمات باعتبارها مصطلحات متفق عليها ، مع الاعتراف بأن هذا المعجم يستوعب الاشارة والتوقيع والتنغيم الى جانب المقــاطع اللفظية • وهو ، كسائر المعاجم الحية ، دائم التطور ، بل انه ينمو بصورة أكبر وأقوى من معاجم الكبار ، ومقاطعه تتغير باستمرار وتتحول الى بنية أكثر تعقيدا من الناحية اللفظية • ومن هنا تركت الطفولة فى مرحلة «ما قبل التعبير» بصماتها فى المقاطع البسيطة وفى كثير من المقاطع المركبة أيضا • وحملت مع اللفظ ما يلابسها دائما فى الاستعمال من الاشارات والأنغام والايقاعات •

وأدب الطفولة الباكرة وان كان من صــنع الكبار فى ظاهر امره الا أنه متأثر الى أقصى حد بطاقة الأطفال أنفسهم،ذلك لأن الكبار يستغلون



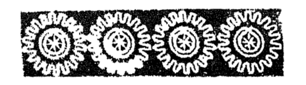


النزعة القوية الى المحاكاة ومن هنا يتسم أدب الطفولة الباكرة بالتمثيل والتنغيم والايقاع الى جانب البساطة الساذجة • ومن هنا يستطيع كل باحث فى أدب الأطفال بصـورة عامة أن يلاحظ أنه ينقسم الى قسمين رئيسيين: الأول يبدعه الكبار لكى يتذوقه الصغار ويفيدوا منه والثانى ينشئه الأطفال أنفسهم بعد أن يتخلصوا الى حد ما من الاعتماد الكامل على التلقى والمحاكاة •

واذا نحن تجاوزنا فرحة الحياة بميلاد فرد جديد فاننا نواجه أولا وقبل كل شىء « أغانى المهد » التى يستوعبها التراث الشعبى فى جميع أطوار التاريخ الثقافى والحضارى ، وعند كل المجتمعات الانسانية بلا استثناء • ولقد حفظ التراث الأدبى الفصيح طائفة من أغانى المهد استطاعت أن تنفذ الى ذاكرة الرواة وأقلام النساخ وعرفت فى أدبنا العربى باسـم « المرقصات » لاعتمادها على الحركة الرتيبة التى جعلت مهد الطفل أرجوحة فى معظم الأحيان • ولقد عرفت الآداب الأوروبيـة على اختلاف قومياتها ولغاتها أغانى المهد ، وحرص نفر من الرواة على جمعها ، واعترفت المطبعة بها فكانت من أوائل ما نشر فى تاريخ المطبوعات الأوربية ، كما أنها صادفت آحادا من الشعراء أعادوا صياغتها أو صقلوها ولم يحفلوا بتسجيل أسمائهم وان احتفظت الحياة ببعض هذه الأسماء • وساير الاهتمام بجمع أغانى المهد حوافز العناية بالمأثورات الشعبية أو الفولكور ونشط المتخصصون فى جمعها وتصنيفها ونشرها والمعاونة على تبادل نصوصها واستغلالها فى ابداع ما يماثلها ويناسب مقتضيات الحياة العصرية • أما نحن فى الشرق العربى فلم نحفل بهذه الأغانى الا قليلا ، وظلت شفاهية تقليدية ينصرف عنها الجامعون والدارسون لما يغلب عليها من بساطة وسذاجة وضآلة فى العبارة والصورة واللحن جميعا •

وما من دارس جاد متخصص فى المنظومات التعليمية الا وهو يأخذ فى اعتباره تلك الأشكال الأدبية الموقعة التى توجه للأطفال والتى تعد بحق باكورة هـذا الشعر التعليمى • وتساير هـذه الأشكال الموقعة تربية الطفل وتستوعب تدريبه على المشى استيعابها لأوليـات المعارف كتعليم النطق والعدد وما الى هذا بسبيل • ومهما يكن من أمر الاستلهام الذى دفع بعض المعلمين والمربين الى نظم مقطعات تفى بتلك الأغراض الأوليـة فان الأصل فيها والأصيل هو ما يصدر عن الأمهـات والاخوات وبعض الكبار صـدورا عفويا أو كالعفوى يؤكد « تقليدية » ذلك المعين الأول للتربية الذى يتسم بملاءمته لمقتضيات الطفولة كما يتسم بالمرونة التى تجعله يتشكل تبعا لمقتضيات الاطار الثقافى • ويدل بقاء هذه الأشكال الساذجة فترة طويلة من الزمن وتنقلهـا بين الأرياف والحواضر على قيامها بوظيفتها التربوية بصورة كاملة ، وهى لا تنهض بالنظم وحده وانما تنهض بالتلحين أيضا ، وليس اللحن قالبا خارجيا ولكنه جزء لا يتجزأ من بنية هذه الأغانى الشـعبية التعليمية • ويدخل فى هـذا الباب تلك « المتتاليات » التى يعرفها أدبنا العربى الشعبى ، كما تعرفها آداب جميع الشعوب ، وهى تقوم بوظيفتين فى وقت واحد هما معاونة الطفل على بداية الوعى بالعلة والمعلول والترفيه عنه باثارة فكره أو خياله •

وتسلم هذه الأشكال الأدبية التى أنشئت للطفولة فحسب الى أشكال أخرى يجتمع على تذوقها الصغار والكبار معا ، وأهم هذه الأشكال ــ وهى التى وجهت المتخصصين فى الدراسات الانسانية الى الطفولة ــ الحكاية الشعبية التى تعد الحلقة الكبرى فى التراث الأدبى الشعبى •



التراث الانســانى

وليس هناك أثر أدبى التقت عليه الطبقات ومراحل التطور والعمر كالحكاية الشعبية ، ذلك لأنها تمثل لقـاء الماضى بالحاضر ·· لقـاء الكبار بالصغار ·· لقاء الشرق بالغرب · وهذه المزية هى التى دفعت المتخصصين فى المأثورات الشعبية بصفة عامة وفى هذا الشكل الأدبى بصفة خاصة الى محاولة الكشف عن أصولها ومواطنها ، وسياقها ومناهج انتشارها · ومهما اختلف هؤلاء العلماء حول الموطن أو الأصل فان الحكايات الشعبية بمضامينها ومحاورها خط مشترك بين الشعوب على اختلاف لغاتها ومراحل حضاراتها · وهـــذه الحكايات الشعبية تناقض ما تصـوره البعض من انحصارها فى اقليم بعينه أو مرحلة تاريخية بعينها ذلك لأنها خضعت ـ كما لم يخضع شكل أدبى آخر ـ للأخذ والعطاء بين الأفراد والجماعات ، ولم تعترف بالحدود أو العصبيات أو حتى اختلاف اللغات · ومن اليسير أن يجد الباحث صورا تحكى أنماط الحياة فى الماضى أو فى الغابات أو على قمم الجبال ، وكثيرا ما يجد شخوصا بأماراتها ـ وبأسمائها فى بعض الأحيان ـ فى تراث شعوب اختلفت بينها العصور أو الديار · والباعث على احتفاظها بهذه المزية هو التقاء الخيال بالواقع فيهـا الى جانب التقـاء الحلم بالحقيقة مما جعلها أصلح الأشكال للأطفـــال من فترة التكوين الى فترات المراهقة والفروسية ·

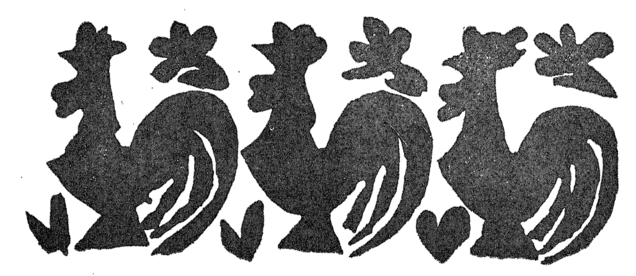
وهـذه الحكايات الشعبية التى تزحم تراث الانسانية قامت بالأداء المباشر واعتمدت على الرواية الشفوية وسايرت تطور الكائن الانسانى من فترة الى فترة · فيها الساذج الضئيل فى الشكل والمضمون وفيها المعقد

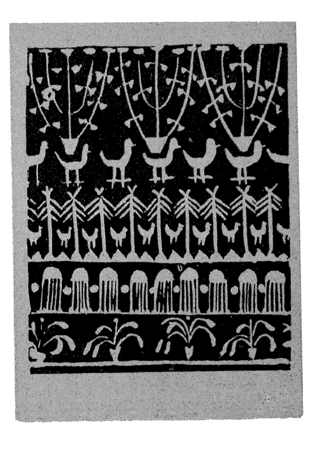


الذى تتعدد فيه الشخوص والعلاقات ولكنها جميعا تستهدف التصعيد الى مثال تحرص الانسانية أو الجماعة عليه ، كما تستهدف تثبيت القيم الانسانية العليا • وتحمل فى كثير من الأحيان عناصر ترفيهية وتعليمية •

وليس من قبيل المصادفة أن يكون الطفل محور اهتمام المعنيين بجمع التراث الشعبى عند ظهور علم المأثورات الشعبية ـ ولقد برزت هذه الحقيقة عندما نهض الاخوان «جرم» بجمع الحكايات الشعبية الالمانية، فقد أدركا منذ اللحظة الأولى قيمة هذه الحكايات بالنسبة للطفولة والأطفال • واذا كانت مناهج التربية قد مرت بمراحل متعددة منذ أواخر القرن الثامن عشر الى الآن فان التقدم الذى أحرزه المربون المتخصصون انما اعتمد فى المقام الأول على انتخاب الحكايات الشعبية واستغلالها وتشذيبها • وأقبل الأدباء عليها يعدونها لمراحل الطفولة ولأشكال التعبير المختلفة ، ويخضعونها لمقتضيات الحوار والتمثيل ويفيدون منها فى تنمية المواهب والملكات فى الفنون الزمنية والتشكيلية جميعا •

وكل من يزور معرضا لكتب الأطفال يلاحظ غلبة الحكاية الشعبية ، على اختلاف المواطن واللغات ، ويلاحظ أيضا ما يؤكد التبادل الحر المرن بين الشعوب فى هذا الشكل العظيم من أشكال التعبير الانسانى • وليست هناك صعوبة ما فى أن يجد الزائر صورة أو فكرة أو علاقة للصين أو الهند أو فارس أو مصر أو غيرها من ربوع الشرق أو أن يجد تشابها بل تطابقا بين الأنماط والرموز فى أقصى الشمال أو أقصى الغرب • وكان من الطبيعى أن يساير هذا الجانب من أدب الأطفال أو تراث الشعب التطور الذى بلغته وسائل الاتصال فكان التدوين والطبع والتزيين بالصور





وتسجيل اللحن الموسيقى · وكان استغلال الصـور المتحركة والاذاعـة اللاسلكية وكانت الكتب الناطقة والتسجيلات المرئية والمسموعة ·

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تشتهر الحكايات الشـعبية العربية فى العالم بأسره ··· ربما أفادت من روافد العالم القديم ، ولكن اللغة العربية كانت هى التى حافظت على تلك الذخيرة الانسانية ، وهذا كتاب « كليلة ودمنة » الذى يعد النموذج الكامل للمثل فى ادارة الأحداث على ألسنة البهائم والطير ·· انه من ادب الكبار ومن أدب مرحلة هامة من مراحل الطفولة تحتاج الى تأكيد الاعتصام بالوسط الذهبى فى السلوك · وهذا كتاب « ألف ليلة وليلة » الذى يعتبر من خير ما أثمرته القرائح فى القصص الخيالى قد ظل فترة غير قصيرة المرآة التى يرى فيها الغرب فلسفة الحياة فى الشرق ·· هذان الكتابان عالميان وهما من تراث الانسانية كما أنهما من حلقات التراث الشعبى الذى قبل عليه الأطفال ·· ان هذين الأثرين الأدبيين المشهورين من أبرز ما تستوعبه مكتبة الطفل الى يومنا هذا · وما أكثر الرسوم والصور التى نهض بها الرسامون توضيحا وابرازا للشخوص والمواقف المستمدة من الحكايات الشعبية فى « كليلة ودمنة » أو الليالى ·

وعندما نفكر فى ثقافة الطفل باعتبارها الخطوة الأولى فى ثقـافة المواطن وثقافة الشعب فان الواجب يقتضينا أن نبادر الى جمع «الحواديت» التى يقدمها الكبار للصغار بطريقة عفوية وأن نعين الحياة على الانتخاب ، وعلى تخليصها من الرواسب ومن الامعان فى الخرافة وعوامل الجمود ، ولن تكون بذلك مناقضين لمنهج التراث الشعبى ذلك لأن الحياة تختبر الأشكال والمضامين وتحذف وتضيف وتعدل وتنسخ ، حتى يظل هـذا التراث مسايرا لمقتضيات الحياة المتطورة أبدا ، ولابد من التسليم بتحفظ واحد هو الحرص على أصالة الحكاية الشعبية ، وهى الأصالة التى جعلت من هذا الشـكل أثرا يجمع مقتضيات التعبير الأدبى الى جانب قيامه بالوظائف الأساسية فى التربية الفردية والاجتماعية ·



العمل واللعب

ومن حلقات التراث الشعبى التى لا نستطيع اغفالها بحال من الأحوال هى تلك التى ترتبط بالألعاب وضروب الرياضة ، والواقع ان هذه الحلقات ليست وسيلة الى تزجية الفراغ خارج نطاق النشاط الجاد الذى اصطلحنا على تسميته بالعمل • اننا جميعا نعرفها باسم الألعاب ولكنها فيما يرتبط بالطفولة نشاط جاد يقوم بوظائف حيوية وتربوية •• ان الطفولة الأولى فى نظر الكبد تنزع الى اللعب ولا تعرف الجد مع أن نشاطها كله تقريبا يستهدف الافادة من التجربة والخطأ واستغلال المحاكاة • وتتطور ألعاب الأطفال كلما تحولوا من فترة الى أخرى وتختلف باختلاف الجنس •• الألعاب الفردية •• الألعاب الجماعية •• الألعاب الذهنية •• ألعاب الذكور وألعاب الاناث •• الخ • وهذه الحركات لا تقوم بذاتها فكثيرا ما تصاحبها عبارات وايماءات • واذا كان المربون يعتمدون عليها فى التربية وفى التدريب فان المتخصصين فى المأثورات الشعبية يجمعونها ويصنفونها ويحللونها ويرون أنها ترتبط بأشكال التعبير الأخرى بل ترتبط بتصورات قديمة ، وكثيرا ما تستجيب لأحداث تاريخية قريبة •

والعلاقة الوثيقة الى أقصى حد بين التراث الشعبى وأدب الأطفال أكبر من أن يلم بها مقال عارض كهذا المقال ، وحسبى أن أنبه الى أن التراث الشعبى هو الدعامة الأولى والكبرى لأدب الأطفال عند جميع الأمم على اختلاف البيئات ومراحل الحضارة • وما من دارس أو متخصص فى تربية الطفل الا وهو يعترف بأهمية التراث الشعبى فى هذا المجال الحيوى من مجالات الثقافة • ولكن الشيء الوحيد الذى لابد من الالحاح عليه هو أن الافادة من التراث الشعبى فى ثقافة الطفل تحتاج الى وعى صحيح بطبيعة هذا التراث وخصائص وأساليب انتشاره •• ان التراث الشعبى دار كبيرة تضم القديم والجديد ، ولابد من الاعتصام بالانتخاب عن وعى وعلم •• لو فعلنا ذلك فاننا نساير منطق الحياة الشعبية التى تساير التطور مسايرة كاملة •

دكتور عبد الحميد يونس



أحمد رشدى صالح

بعد أن مضت سنوات لا تقل على العشر على تقديم الفنون الشعبية المسرحية ، لم تزل هناك مشكلات تحتاج الى استيعاب ودراسة ، فمنذ أن ارتفعت الستائر عن برنامج « ليل يا عين » الذى حملت أعباءه مصلحة الفنون ، ومنذ أن شاهد الجمهور فرقة رضا ثم الفرقة القومية للفنون الشعبية ، أضيف الى فنون المسرح المصرى ، فن جديد هو الفنون الشعبية المسرحية .. وأصبح من الممكن الآن أن نناقش مشكلات هذه الفنون ، لأننا نملك قدرا كافيا من «النماذج» التى ارتفعت عنها ستائر المسرح .

●

ما هو الفن الشعبى المسرحى ؟

وسنحاول ـ بادىء الأمر ـ أن نجيب على سؤال :

ـ ما هو الفن الشعبى المسرحى ؟ مع علمنا بأن التحديدات هى من أصعب الأمور ، وأقلها فاعلية عند التطبيق ، لكن الرغبة فى ايضاح بعض الفروق بين الفن الشعبى المسرحى ، والفن الشعبى الخاص بالسامر ، قد تعيننا على أن نعالج مشكلات أخرى تتعلق بالفن الشعبى المسرحى خاصة ..

فى رأينا أن الفن الشعبى المسرحى ، يكتسب وجوده وقسماته ، من العلاقة المتعددة الأطراف ، بين عمل الفنان المثقف ، من ناحية ، وجمهور المسرح فى المدن أو الحواضر بل حتى القرى من ناحية ثانية ..

واذا كنا نقول أن مادة الفن الشعبى المسرحى تشمل فن التعبير الحركى المسرحى وفن الموسيقى الشعبية المسرحية .. وفن الغناء الشعبى المسرحى .. فالزاوية التى تضم هذه الفنون جميعا هى :

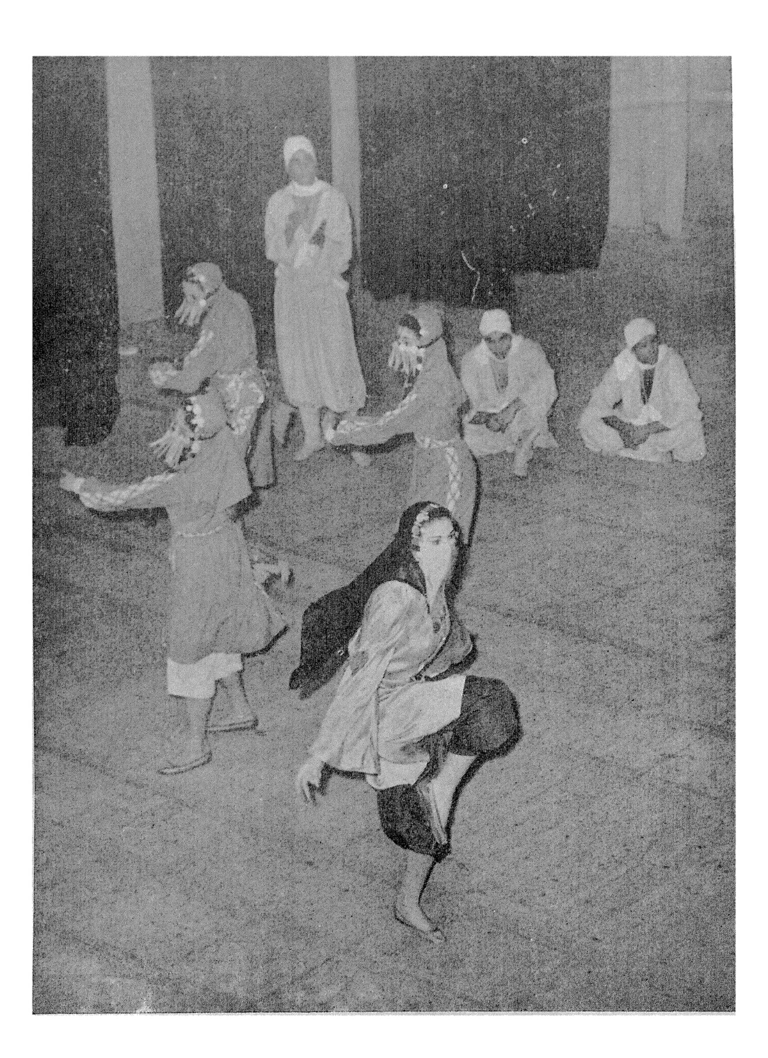
أولا : زاوية الدلالة على الميراث الشعبى الفنى . أو انتماء العمل المقدم من حيث أصله ، أو من حيث روحه وطابعه الى الميراث الشعبى .

وثانيا : وهى زاوية مسرحة المادة الحركية ، أو الموسيقية أو الصوتية الغنائية ، أى اخضاعها لموجبات العرض المسرحى .. وليس هناك بديل لهذا ، ذلك انها تعرض امام جمهور يدخل المسرح بتذاكر ، لترتفع أمامه الستائر ، عن أعمال مقدمة فى مساحة محددة وفى زمن محدد ، بل تكون هذه الأعمال ـ أقرب ماتكون ـ الى الدراما والاستعراض حين يخاطب كل منهما جمهور المدن أو جمهور القرى ، الذى يمثل أمامها ، وقد تهيأ لأن ينال من المشاهدة المسرحية تلك المتعة العظيمة المرتقبة من فن المسرح ..

وقد اشترطنا أن يكون العمل الفنى الشعبى دالا على الميراث الشعبى ، عند تقديمه على خشبة المسرح ، ومتصلا بروحه وطابعه .

لكن ينبغى الحذر تماما من أن نفهم هذا الشرط فهما ضيقا ، جامدا ، او أن نجعله قيدا حديديا على عملية تصميم الرقص (الكوريوجراف) والسؤال : لماذا ؟ ..

وردنا على ذلك أننا لا نطلب من مصمم الرقصة المسرحية أن ينقل الينا صورة دقيقة لرقصات موجودة فى البيئة الشعبية ويعرضها على خشبة





المسرح ، بل نطلب منه أن يقدم صيغة مسرحية مشتقة من الرقصات الشعبية .

ولذلك فهو يقوم بدور المنشىء لهذه الصيغة . ولا ينبغى أن يكون هناك قيد على تأثره بالمادة الأصلية ..

كما أن أحدا لا يملك الحق أو القدرة ، على أن يوجه عملية الخلق والابداع الفنى الذاتية ..

ان عملية الابداع ـ بما فيها من استقبال وتمثل واعادة تبويب وتعديل ، وبما فيها من تصور وخلق ـ كل ذلك يتم فى وجدان الفنان المصمم .

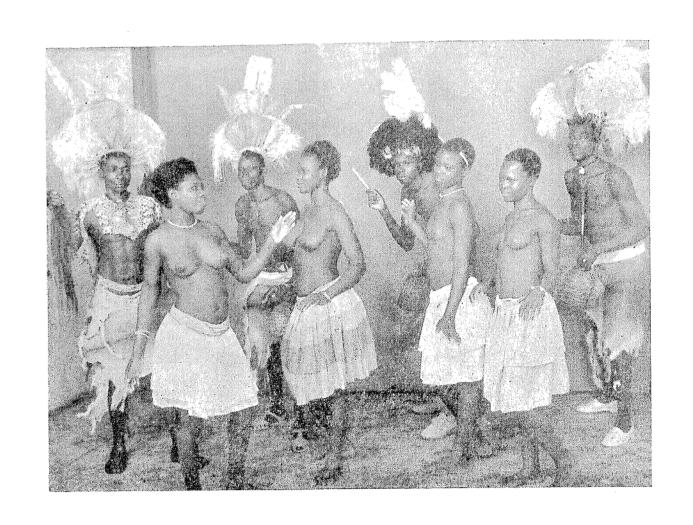
وغاية أمرنا معه أن نطالبه بالتزام الطابع الشعبى ـ أى بأن يكون التأثير النهائى لعمله ، داخلا فى نطاق التأثير الأخير الذى قد يوحى به العمل الشعبى من ناحية المذاق ، ومن ناحية التأثير الجمالى ـ وأحيانا من ناحية الدلالة .

وقد استحدث مصممو الرقصات ، صيغا متنوعة ممسرحة ، وينبغى لهم أن يصبوا دائما لتنويع هذه الصيغ .. اذ لابد من مقاومة الاملال والرتابة فى العمل الفنى المسرحى .. ولابد أيضا من التخلص من عيب الاطالة الذى قد يكون صفة مقبولة فى الرقص الشعبى الأصيل ..

ومن ناحية الشكل قد ينتظم برنامج فرق الفنون عددا من الرقصات التى ينفصل بعضها عن بعض أو ينتظم ـ فى خيط قصصى أو أسطورى ـ مجموعة من الرقصات فيصبح أقرب الى المؤلفة الكبيرة المكونة من فصول .

وهذه الصيغ هى التى شاهدناها على مسارحنا حتى الآن سواء أكانت الفرق قادمة من أعماق أفريقيا ، كفرقة أوغنده التى تحرص على تقديم الفنون الشعبية بأقل قدر ممكن ـ من التطوير ، بل ربما بلا تدخل من الفنان المثقف على الاطلاق . هذه الفرقة قدمت برنامجا مركبا من فقرات منفصلة .. أكثرها رقص يصاحبه عزف موسيقى أو غناء أو كليهما .

ثم شاهدنا فرقة غينيا للفنون الشعبية ، وكان أبرز ملامح عملها ، أنها تأخذ بتطوير المادة الشعبية



ومسرحتها ، وقد نظمت فقرات برنامجها ، فى خيط أسطورى .

أمامنا ــ اذن ــ مثالان من أفريقيا يجسدان اختلاف الاتجاهات فى سائر فرق الفنون الشعبية.

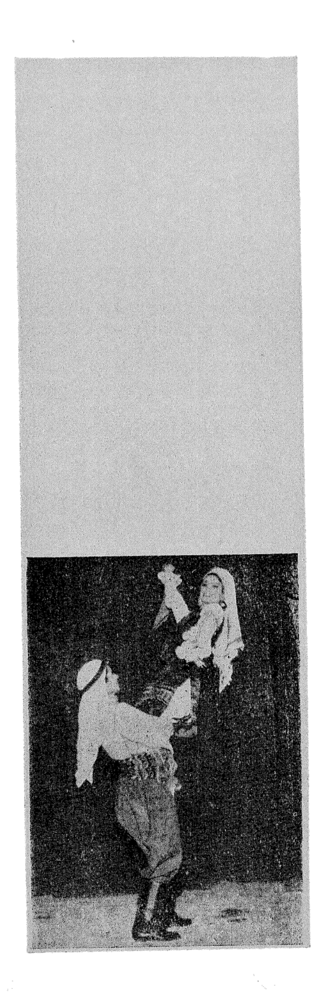
اتجاه يتمسك برفض التطوير ، وقليل جدا من المسرحة ، وتمثله فرقة أوغنده .

واتجاه آخر يتمسك بالتطوير ، وبالكثير من المسرحة ــ أى استخدام الصنعة المسرحية والاخراج والاضاءة ــ وتمثله فرقة غينيا ..

وعلى نطاق العالم كله ، تنطوى فرق الفنون الشعبية تحت واحد من هذين الاتجاهين ، فالفرق الأوروبية الشرقية تأخذ بمبدأ التطوير والمسرحة وتقترب بالرقص الشعبى نحو التجريد . وحركات الباليه أحيانا ، كما تقترب بالغناء الشعبى نحو الغناء الأوبرالى فى أحيان أخرى .

وأما بعض فرق أوربا الغربية ، فتأخذ بعدم التطوير وبقليل جدا من المسرحة ومنها فرق اليونان واسبانيا والبرتغال ..

وما من ريب فى أن اختلاف وجهات النظر ، بين أصحاب الاتجاهين السابقين ، يرتبط بتطور الاتجاهات فى دراسة الفلكلور والثقافات الشعبية ذاتها ــ فعندما كان هناك ظن سائد بأن الرجوع الى مناطق الريف القصية ، والأماكن المنعزلة .. والمجتمعات المتخلفة ، يعطى الباحث أكثر النماذج اصالة وعراقة وأغزرها دلالة ، عند ذلك ، كانت نظريات تغير الأنماط الثقافية ، والآراء الخاصة بتبادل التأثير الثقافى ، والارتفاق الثقافى ــ كل ذلك لم يكن واضحا جليا ، ربما لأن مجتمعات أوائل القرن التاسع عشر لم تكن قد خضعت بعد لتأثير ونفوذ وسائل الاتصال الجمعى التى زادت قوتها ، وزاد تأثيرها مع مجىء القرن العشرين ، ثم أصبحت هذه الوسائل قوة فاعلة ، فى تغيير الانماط الثقافية ، فى أبعد أماكن الأرض وأدناها وفى مختلف قطاعات الجماعات الانسانية بحيث يمكن القول انه ما من مجتمع يأخذ بقدر من حضارة القرن التاسع عشر أو حضارة القرن العشرين ، الا ويتعرض مباشرة للتغييرات الجسيمة الملحة التى تصيب موروثه الثقافى .



ومعنى هـــذا ـ من ناحيـــة أخرى ـ أن الظن باستقرار المادة الشعبية الأصيلة ، فى نمط ثابت وهم ومظنة ٠٠ وأن الزعم بأن أغانى مقدونيا أو كريت أو البرانس ـ مثلا ـ التى يؤديها الفلاحون ستظل فى اطار نمطها الثقافى ، اذا جلبناهــا من مراعى المــاشية ، وحقول الزراعة ، وسفوح الجبال وعرضناها ـ مختزلة بالضرورة ـ أمام الجمهور فى المسارح ٠

ماذا يحدث ٠٠٠

عند نقل المــادة الشعبية الى المسرح ؟

واذاً ، فنحن ، نفصل المادة الشعبية من مناسبات أدائها ، ومن وظيفتها الأصلية ، ونغـــير مناسبة الأداء ، الى مناسبة العـــرض المسرحى اليومى ، ونغير الوظيفة الأصلية ، ربما من وظيفة اجتماعية أو تعليمية أو اعتقـــادية ٠٠ الى وظيفة التسرية والامتاع أو تقديم هذه المتعة الفنية النغمية المرتقبة من فن المسرح ٠٠

نحن نفعل هـــذا ، حتى لو كنا مسئولين عن الفرق التى ترفض تطوير المادة الشعبية مثل فرق أوغنده واليونان والبرتغال واسبانيا ٠

وسنضرب مثالا على هذا الرأى :

قدمت فرقة اليونان ـ على مسرح دار الأوبرا ـ غنائية جنائزية ، مأخوذة من بعض الجزر الصغيرة المنتشرة حول شبه جزيرة اليونان ٠

وحرصت دورا ستراتو مـديرة الفرقة على أن تؤدى هذه البكائية بنفسها ، وأن تتشـح بثياب الحداد الشعبية ، وأن تعقد يديها على صدرها أو تحركها كما تفعل الندابات أو الباكيات فى تلك الجزر ٠

وكانت وجهة نظرها انها تقدم فنـا غنائيـــا شعبيا تلقائيا ٠

وعند مناقشتها ، اتضـح لم يتشعب تشريح هذه البكائية ٠٠ **فأولا** : لمـاذا وقفت فى وسط المسرح وحرصت على أن تقع عليها حزمة الضوء ؟٠

قالت دورا ستراتو : ان ذلك ضرورى لـــكى ينفعل الجمهور ، بأدائها الصوتى والحركى ٠

لـكن المسرح مظـــلم الا من حزمة الضوء التى أشرنا اليها ٠٠

قالت دورا : انها تستحضر جو الجناز ٠

واذا ، فهناك استعمال لعنصر الايهام المسرحى

وأكثر من هذا ، فمن الذى يؤدى هذه البكائية وأمام من ؟ وما هو نوع الاستجابة التى يباشرها الآخرون ؟ •

يؤدى هذه البكائية « فنان » من المدينة ، مثقف ـ فدورا ستراتو ـ راقصة باليــه فى الأصل ـ ويؤديها فى مناسبة مختلفة تماما عن مناسبــة انشادها الأصيلة ، ويؤديهــا أمام جمهور غير مشارك فى مراسم الجناز ، وهذا الجمهور يحس بأن الأغنية الجنائزية تعرض أمامه ، بقصد تحقيق متعة مسرحية ، وليس بقصد اشراكه ، فى معاناة الجناز ••

وهذا الجمهور يتخذ موقف المستقبل ، لا موقف المشارك ، مع أن جمهور البكائيات ـ فى البيئـة الشعبية ـ جمهور مشارك ـ بما فى ذلك المجتمع اليونانى الذى نعرف جيــدا ، أن مراســم الدفن والجناز والبكاء على الميت فيه ، تكاد تكون مطابقة لما اعتاده المصريون من ممارسات جنائزية •

وواضح من هــذا المثــل أن القول بأن الفن التلقــائى يمكن أن يظل كما هو ، بعد نقله الى خشبة المسرح قول بلا جدوى ـ اذ أن هذه الفنون تخضع للمسرحة ـ بدرجة أو بأخرى أى تخضع للتغيــير القليل أو الجسيم •• ثم تنفصــل عن جمهورها الأصلى المشارك وعن وظيفتها الأصلية • وتقترب أكثر فأكثر ، ومع التكرار ، من العمــل الفنى المثقف ذلك انها مهيأة لاحتواء أركان العمل الفنى المثقف •• فمثلا هنــاك عنصر الانتخاب أو الاختيار المعتمد والمبنى على أمسية ثقافيــة ـ بل نقدية وفنية لا تنتمى الى أمسية رجل الشارع ـ وحامل الميراث الشعبى •

وفى حالة بكائية دورا ستراتو ، سنجد انهــا هى بذاتها التى اختارت هذه البـكائية ، وقدرت انها مناسبة للعرض المسرحى ، وهى ـ بذاتهــا ـ التى اختصرت منها بعض أجزائهــا حتى تستطيع تقديمهــا فى ٥ دقائق ؟ بالتحـديد على حين أن الندابة أو الباكيــة الشعبية ، لا تقيـد نفسها بالزمن أو المكان ، بل تقيد نفسهــا ، باشــباع المناسبة ، والجمهور المشارك لها •

ومعنى هذا ، انه ما أن يبدأ الفنان المثقف فى ممارسة عنصر الاختيار ، حتى يوقع تبــديلا أو تغييرا ـ وربما الغاء ـ لبعض عناصر العمل الفنى الأصلى أو لأغلب هذه العناصر •

وهناك مثــلا ضرورة ملاءمة المـادة المعروضة للمسرح ـ ليس فقط من ناحية القيم الجمالية •• أو من ناحية ضوابط العـرض المسرحى ، بل من ناحية القيمة الأخلاقية والاجتماعية •

وسنضرب مثالا مأخوذا أيضا ، من برامج فرقة أوغندة التى قلنا انها تتمسك برفض التطوير أو التغيير ••

عندما أرادت هذه الفرقة أن تعرض برامجها فى مسرح البالون بالقاهرة ـ لوحـظ أن الراقصات يرقصن وهن عاريات الصدور والأثداء والبطـون والأفخاذ ••

واستوجب الأمر ، ادخال تغييرات على الأزياء المستخدمة • ولا بد من أن هذه التغييرات أثرت فى الحركة المؤداة ، وعند مناقشة مدير الفرقة قال ان ذلك يحدث كثيرا عندما تظهر الفرقة فى مسارح أوغنده ذاتهــا •• أما عندما ترقص فى القرى ، والريف فانها ترقص بلا أزياء •

ومعنى هذا ، أن الفرقة نفسهــا تلائم بين مادة برنامجها ، ونوع الجمهور الذى يشاهــد هــذه البرامج •

ومعنــاه ، انها تمارس قيماً أخلاقيــة مختلفة باختلاف أماكن العرض وجمهوره •

ونحن نعرف أن أنواع الرقص الافريقى تحتمل وتبيح الرقص بلا أزياء لأن الرقص هنـــاك فن يتصل بمعتقدات وممارسات وقيم أخلاقية أخرى غير تلك التى يستتر عليهــا مجتمع زراعى أو صناعى ، أو مجتمع يؤمن بعقائد دينية سماوية •

هكذا نكاد نخلص الى أن نقل الحركة التعبيرية من بيئتها الأصلية الى بيئة ثقافية حديثـة ـ هى المسرح ـ يحدث فيها تغيرات مقصودة ، سواء قال الذين ينقلونها انهم لا يؤمنون بالتغيير ، أو قالوا انهم يؤمنون به ••

ان الحقيقــة المؤكدة هى ان للعـرض المسرحى موجباته وضروراته ، التى تحكم ســائر الفنون المرئية والمسموعة ، التى ترتفع عنها الستائر ••

ومن هنا ، يكون هم «الكوريوجراف» أن يشكل تشكيلا أو تكوينا مسرحيا ـ فيــه قوام العرض المسرحى ، وفيه قيمته الجمالية •

ولكن التشــكيل على خشبة المسرح ، يضمه مناطق دخول وخروج وحركة ، ومن هنا ، لابد له من أن يراعى قواعد الحركة المسرحية •

ثم ان ساحة المسرح ـ ان صح لنا أن نستخدم هذا التعبير ـ ليست ساحة السامر ، المفتوح على

ضوء الشمس ، أو ضوء القمر ، والهواء الطلق ، وأماكن الجلوس الحرة .

انه ساحة مقيدة ، لابد لها من الاستعانة فيها بالاضاءة الصناعية ، ولابد من حساب أن أماكن المشاهدة ثابتة .

ومعنى ذلك أن مصمم الرقصة - وأيضا مصمم الأزياء - يضع فى اعتباره انه من الضرورى أن يبدو التشكيل فى تمامه لأكثر عدد ممكن من الجالسين فى المقاعد الثابتة ، ومن أى مكان ..

وكل هذا يؤثر ، فى جهارة الحركة أو همسها .. كما يؤثر فى جهارة اللون أو همسه .

ذلك أن المصمم يفترض أن جزءا من طبقة أداء الحركة أو نبرة اللون أو نبرة الأداء الصوتى ، سيضيع قبل أن يصل الى عين المشاهد وسمعه وحواسه ..

فاذا كانت الخطوة زاحفة رقيقة فى الرقصة الأصيلة ، فانه سيحاول أن يبرز خاصيتها الزاحفة اما بالتكرار ، أو بالتأكيد عليها ، دون مراعاة لطبيعة الأداء الأصلية فى الرقصة الشعبية التلقائية .

حرية المصمم وحدودها

نحن نقول ينبغى .. لمصمم الرقصة أن يمارس حرية واسعة ، بل وحرية غير محدودة فى عملية التأليف .. وينبغى أن نرفع معه مبدأ حرية غير المحدودة ، فى هذا السبيل ..

لكن ماذا تعنى حرية غير المحدودة ؟ .

من حقه أن يتأثر كيف شاء بالأصل التلقائى وأن يستوعبه ، ثم يطرحه بأسلوبه وروحه .. ذلك هو مدى ممارسته للحرية فى التأليف .. لكن هل من حقه أن يقحم على التكوين المسرحى خطوات أو جمل راقصة نعرف انها مشتقة من فن الباليه الكلاسيك فى أوروبا أو من الرقصات الحديثة الأوروبية مثلا ؟ ..

اذا حدث فسوف يبتعد المصمم بهذه الخطوات عن روح الميراث الشعبى المصرى - اللهم الا اذا كانت بعض التعبيرات الحركية فى المثلين السابقين قريبة جدا ، أو صورة مهاجرة من رقصة مصرية أو عربية أو افريقية .

ذلك ، أمر مباح فيما نظن ، لأن الثقافات الشعبية المصرية والعربية والافريقية ، وربما ثقافات شرق البحر الابيض المتوسط ، قد طال تأثرها بعضها ببعض ، بحيث اصبحت الجزئيات المهاجرة من الفنون الشعبية صفة واضحة بينها .

أمثلة من رقصات الحجالة والنوبة والدبكة

ومن أبرز الرقصات المسرحة ، فى فرقنا المصرية - الكبيرة وفرق الأقاليم - رقصات الحجالة والنوبة والدبكة .

وهى تضع تحت مانسميه بالرقصات ذات الأصل الفلكلورى ..

وهى - مأخوذة - عن رقصات جارية فى استعمال البدو وأهل النوبة .. وربما كانت رقصات الحجالة من أوسعها انتشارا لأنها جارية فى استعمال بدو الصحراء الغربية وشمال افريقيا جميعا .

والسؤال الآن ما هى الرقصات المسرحة بهذه الأسماء التى تقدمها فرق رضا والقومية وفرق الأقاليم ؟ ..

هى مؤلفات من التعبير الحركى المسرحى ، أنشأها فنانون مثقفون ، واستوحوها - بدرجة أو بأخرى - من أصول تلقائية ، ثم أخضعوها لضوابط العرض المسرحى ، وطابقوا بين المؤلفة الراقصة ، والمؤلفة الموسيقية المسرحية ، والمؤلفة الغنائية المسرحية .

ويعتبر رامازين - مدرب الفرقة القومية عند انشائها - من أوائل الذين أنشأوا صيغة مسرحية رقصة النوبة ورقصة الحجالة.. ثم أنشأ مصممون مصريون صيغا أخرى لرقصة النوبة .

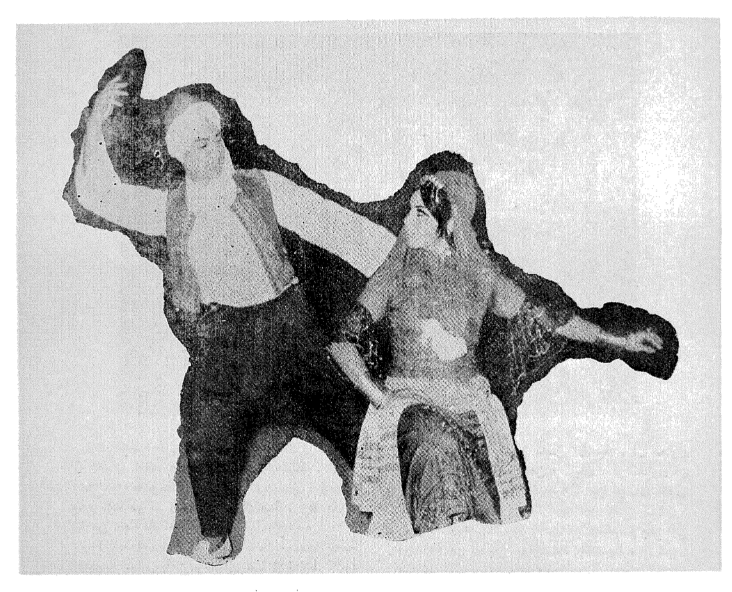
ومن المتعذر على مدرب أجنبى مثل رمازين - أن يتخلى عن وجدانه الخاص ، أو مقاييسه الثقافية الخاصة ، ويأخذ بدلا منها وجدانا مصريا .

ومن الطبيعى اذاً ، أن يترك هذا المصمم بصماته على الصورة الأولى المسرحة لرقصة النوبة ،

ويتضح ذلك فى أمرين :

- الأول هو الاتجاه التجريدى - العناية بالتشكيل الجمالى - وتقريب الجملة الراقصة والتكوين الراقص النوبى ، من الباليه الفولكلورى المعتمد على خطوات نوبية .

- والأمر الثانى هو استخدام خطوات أو تشكيلات تنتمى الى ثقافات أوروبية شرقية .. وهو أمر متوقع أيضا ، ومثال ذلك بعض حركات الشباب - حين ينتظمون فى صفوف تتحرك - حركات عنيفة ..



وينطبق هذا أيضا على انشائه لرقصة الحجالة.

وأكثر ما قدمه المصممون المصريون في هاتين الرقصتين ، يدور فى فلك الصيغ السابقة ، أو يتأثر بها .

واذا كانت السمة الغالبة على رقصات النوبة والحجالة الأصلية ، هى الجملة الراقصة غير الجهيرة فان السمة الظاهرة في رقصة الدبكة الأصيلة ، هى جهارة الحركة الراقصة ، حتى ليظن المشاهد ، أن بينها وبين رقصات البلقان والقوقاز وشرق أوروبا ، صلات واضحة .

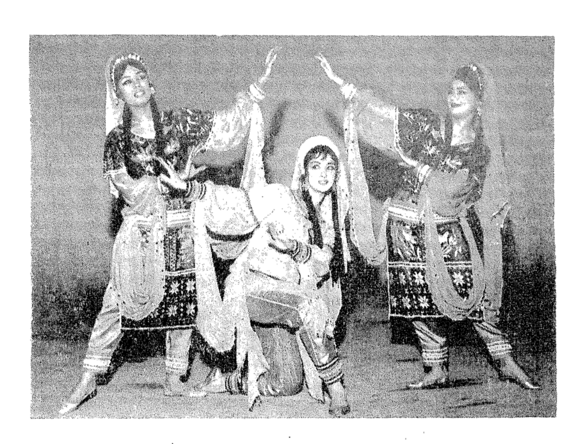
وربما كان الاتصال الثقافى بين شرق البحر الأبيض وجنوبه الشرقى ، عاملا مؤثرا ، فى ارتحال بعض هذه العناصر الحركية ، كما أنه يحتمل أن يكون لتقارب المناخ بين هذه المناطق ، ما ينشىء هذه الجهارة والسرعة ، فى الأداء .

وعند انشاء صورة ممسرحة لهذه الرقصة ، استخدم مصممها جملا راقصة مستوحاة من أداء بعض فرق غزة لها ، وأضاف اليها خطوات أخرى ونظمها فى تشكيلات ، تذكرنا أحيانا بأن فى التصميم المصرى ، ان كان موحيا بالتقدم ، فانه لم يزل فى حاجة الى اقتراب أكثر من الأصول الموروثة لهذا الفن .

فن التصميم
وبعض مشكلاته

والحقيقة أن المصممين المصريين فى فرقة رضا والقومية وغيرهما ، قد أنجزوا حتى الآن عددا من الأعمال الجيدة المتقنة والدالة على الميراث الشعبى .

ويعتبر ما أضافوه في مجال الفنون الشعبية المسرحية ، ذا أهمية خاصة ، لأنهم رواد يرتادون ميدانا غير مطروق من قبل ، ولأن العشر سنوات أو نحوها ، التى مضت منذ تقديمهم لهذه الفنون فترة قصيرة جدا ، فى عمر الفنون المسرحية .



وقد نجد بعض العذر في ناحية أخرى ، وهي أن مصادر المادة الخام للرقصات الأصيلة ، نادرة جدا ، بل معدومة فى كثير من الأحيان • ونعنى بهذه المصادر ــ التسجيلات العلمية ، وما يلحق بها من معلومات وتقارير وصفية الخ ••

وقد يختلط الأمر بالنسبة لعمل مصمم الرقصة الشعبية المسرحة • وأسباب هذا الاختلاط كثيرة •• فهناك مثلا سبب كبير ، وهو الاعتقاد بأن من حق أو من مقدور مصمم الرقصات أن ينشئها جميعا من خياله ويؤلف عناصرها جميعا ، ويركب هذه العناصر معتمدا على حدة خياله الشخصى فى كل حالة ••

لكننا نفضل الطريق المضاد • لا لأن ارتياد الميدان مدخل أساسى ــ بل لا غناء عنه ــ لكل من يمارس دراسة الفنون الشعبية ، أو الاستفادة منها ــ بل لأن مسرحة الحركات التعبيرية الشعبية هى بمثابة استخدام وتوظيف مسرحى ، لمادة موجودة فى استعمال الجماعة الشعبية ، أو نرجح أنها موجودة ••

وأول ما ينبغى عمله هو الاقتراب من ممارسات الجماعة الشعبية فى هذا الفن •• ومعايشة هذا الفن كما تباشره الجماعة الشعبية ••

لابد ــ اذا ــ من المشاهدة والمعايشة الميدانية ــ حتى بالنسبة للمصمم الذى ينشىء الرقصة بل مصمم الأزياء ومؤلف الموسيقى •

انه لأمر بعيد عن منطق الأشياء ، أن نحاول خلق كيان جديد ، من لا كيان ، أو نحاول أن ننشىء صورة ممسرحة شعبية ، من خيال مثقف غير شعبى ••

واذا نجحنا مرة ، فى استخدام ما بقى فى وجداننا من انطباع بالحياة الشعبية ، فاننا سنفشل كثيرا فى تنويع وتجديد البرامج والفقرات التى نمسرحها ونقدمها للجمهور •

ان عمل مصمم الرقصات ــ فيما أظن ــ يبدأ بالمادة الأصيلة ويبدأ بها ، من حيث التعرف عليها والاقتراب منها ، وتأملها ، واستيحائها وتخيلها•

ذلك هو الرأى المرجح ، فى كل الرقصات المعبرة عن العادات والتقاليد والمعتقدات وكذلك فيما يتصل برقصات الألعاب الشعبية •

غير أن هناك نوعا من الرقص يراد به أن يحقق متعة جمالية خالصة ، من حيث التشكيلات المستخدمة وهذا النوع هو رقص للرقص ــ أو رقص للتعبير عن طواعية الجسم ورشاقته والتعبير عن التحكم فيه ••

واذا جاز لمصمم الرقصات ، أن يمارس تحررا أكبر من الأصول الموروثة هنا ، فانه ينبغى له أن يقنعنا بأن المؤلفة الراقصة التى جعلها « للرقص » وحده ، ذات طابع شعبى ، بأن تكون الجملة الراقصة مشتقة من جمل شعبية جارية فى الاستعمال بالفعل ••

خطران على الأقل

ومن واقع التجارب المصرية يبــدو أن هناك خطران كبيران يواجهان مصممى الرقصات المصرية٠

والأول فى ظنى هو خطر الانسيـاق مع عنصر المسرحة الى الحد ، الذى تبتعد فيه المؤلفة الراقصة عن روح الميراث الشعبى من فن الرقص ٠

وقد يحدث هذا عندما يستولى العنصر الجمالى ـ وعنصر الاستعراض ـ على خيال مصمم الرقصة ، فيكتفى به ، أو يمعن فى الانتفاع به ٠

والخطر الثانى : هو خطر الجمود نتيجـة الاقتراب الشديد بل الالتصاق بالأصول الحركية الفولكلورية والخوف من استنباط تكوينات جديدة ٠٠ قريبـة من هذه الأصول فى روحها ، وغير قريبة منها من حيث تشكيلاتها ٠

لكن ذلك كـله ، يقودنا الى التنبيـــه الى أن الاحساس بجدب فن الرقص فى الميراث الشـعبى ـ وهـــو الاحســاس الذى يراود بعض مصممى الرقصات ـ انما هو نتيجة إبتعادهم أنفسهم عن معايشة المأثور الشعبى والممارسات الشعبيـــة ، وهو نتيجة عدم المعرفة الواقعية بطرائق الشعب فى التعبير عن وجدانه بالحركات الموقعة ٠

ذلك ان الرقصة الشعبية الأصيلة ، تكون جارية فى الاستعمال بكاملها ، أو تكون بعض أجزائهـا جارية فى الاستعمال ، أو يمكن أن تستنبط من حركات اللعب والعمل ، مايصلح أن يكون رقصات شعبية ، بل يمكن إستنباط مثل هذه الرقصــات من حركات المهارة الجسمية ٠ نقول ان ذلك موجود أو ممكن أن يؤدى الى وجود رقصـــات شعبيـة مسرحية ٠٠

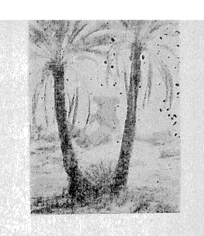
لـكن حديثنا ينبغى أن يتناول كذلك :

أولا : تصنيف أهم الرقصـــات الجـارية فى الاستعمال فى مصر ٠

ثانيا : بيـــان أهم أنواع المهـارات والحركات التعبيرية التى قد تحمل بقايا رقصات ، أو توحى باستنباط رقصات للمسرح ٠

ومع عدم وجود ، جهد ميدانى كاف فى هـذا السـبيل ، الا أنه يمكن الوصــول الى قدر من النتائج ، عند تحليل « عينات » من هذه التعابير الحركية المعروفة للباحثـــين والتى كشفت عنهـا عمليـــات الميدان أو الاســتطلاع ، سواء بواسطة مركز الفنون الشعبية ، أو بواسطة المهتمين بهذا الأمر فى فرق الفنون الشعبية ، أو بواسطة بعض الدارسين الذين نشروا عددا قليلا من الدراسات حول الألعــاب والحركات التعبيرية الشعبية ٠٠ وسنحاول أن نعالج هذه الناحية فى مقال قادم ٠

احمد رشدى صالح



باقات عند أحد السعف

دكتور عثمان خيرت

للكثير من نماذج تراثنا الشعبى علاقة وثيقة بعادات وتقاليد متوارثة من قديم الزمان ، الا ان أكثر هذه النماذج بقــاء وخلودا ما يرتبط بمناسبة دينية ترافقها كلما أقبلت ، وتعبر عنها كلما حلت حتى صارت رمزا دائما لها تمثلها عاما بعد عام وعلى مر الزمان ، فلأشكالهــا مغزى ولنمطها معنى ولألوانها بهجة وفى الاحتفاظ بها بركة . ومن هذه النماذج ، فانوس شهر رمضان وعرائس موالد أوليــاء الله الصالحين والبيارق التى تحمل فى المواكب والمناسبات الدينية أو عند عقد حلقات الذكر ثم باقات عيد احد السعف التى خصصت لها هذا المقال .

والسعف هو ذلك التاج من الاوراق الذى يكلل قمة شجرة نخيل البلح ، وهى شــجرة عرفت فى مصر من عصر ما قبل التاريخ وقدسها المصريون القدماء وجاء ذكرها فى الكتب السماوية فى القرآن الكريم فى سورة مريم (وهزئ اليــك بجــذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا) وفى الانجيل (وسعف النخــل واغصانه ــ لاويين ٢٣ ، ٤٠) (فأخذوا سعف النخل ــ لوقا ١٢ : ١٣) (ســبعون نخلة ــ خــروج ١٥ : ٢٧) (الصــديق كالنخلة يزهو ــ مزمور ٩٢ : ١٣) (قامتك هذه شبيهة بالنخلة ــ يسوع ٧ : ٧) (قالت انى أصــعد الى النخلة ــ نشــيد الانشاد ٧ : ٨) (الرمانة والنخلة والتفاحة ــ يوئيــل ١/١٢) (واغصــان نخل واغصان ــ نحميــا ٨ : ١٥) (النخل والاسل فى يوم واحد ــ استير ٩ : ١٤) (وفى ايديهم بسعف النخــل ــ رؤيا ٧ : ٩) .

وللسعف منذ عهد المصريين القدماء حتى وقتنا هــذا علاقة وثيقة بالكثير من العــادات والتقــاليد . وكان النــاس قديما يحملونه ويلوحون به قبل ان تعرف الاعــلام فى اعيادهم وحفلاتهم وعند استقبال موكب الملوك والأباطرة أو القــواد عنــد عودتهم من غزواتهم ظافرين منتصرين . وكان أكثر تفضــيلا عن اغصــان مختلف اصناف الأشجار الأخرى لسهولة حمله ولانتظام صــفى وريقاته ولانثنائه عند التلويح به يمينا ويســارا ثم لخضرته التى تعبــر عن الحياة المتجاددة الدائمة .

فلما دخل السيد المسيح عليه السلام ظافرا منتصرا مدينة اورشليم ليؤدى الرســالة التى أؤتمن عليهــا وكانت رسالة بيضــاء وليست رسالة حرب أو اســالة دماء ، رســالة كلها ود وصفاء وسلام واخاء ، راكبــا الاتان مســافة اكملهــا بالجحش ابن اتان . ارتجت المــدينة بأكملها فقد كان لقدومه رنة فرح عظيمة، وقابله الشعب مقابلة كلها حب وترحاب وايمان ، وحياة تحية كريمة ملوحا بسعف النخــل وأغصــان الزيتون وكلاهما رمز للسلام ، ناثرا فى طريقــه وتحت ارجله السعف والورد والرياحين ، فقد كان السيد المسيح محــل تقديرهم ومحبتهم واحترامهم لما لمسوه منه من عطف ومن معجزات خارقة وبركات تفوق طاقة البشر ، وكانوايلقون بأنفسهم فى طريقه وتحت اقدامه لتلمس البركة من كل ذرة تامسها اقدامه . ومنذ هذا الوقت صار السعف الذى قابلوه به تذكارا شعبيــا خالدا لهذه المناسبة الدينية القومية ، واصبح هذا اليوم عيدا يحتفل به كل عام وهو عيــد احد السعف .

فيقام فى جميع الكنائس قداس كبــير يبدأ من الصباح الباكر وينتهى عند منتصف النهــار يحرص اخواننا المسيحيون على حضوره كبــارا وصغارا حاملين السعفوباقات مختلفة الاشكال جدلت من وريقاته . وفى آخر القداس ينثــر الماء المقدس على الحاضرين وعلى السعف الذى يحملونه كبركة ، ثم يحتفظون به فى ابرز مكان من منازلهم ويستبدلونه بغيره من عام الى عام، وهكذا تبقى تلك الذكرى وهذه البركة مستمرة على الدوام .

ويعــود فن جدل وتضفير وريقــات سعف

نخيل البلح الى أيام اجدادنا الفراعنة فهم أول من جدل منها باقات واكاليل جنائزية كانوا يضعونها الى جانب موميات موتاهم ، وقد عثر على العديد منها فى قبور العساسيف بطيبة وتبتنيس بالفيوم وكلها تشبه الى حد كبير ما يقوم به المسيحيون فى عيدهم اليوم .

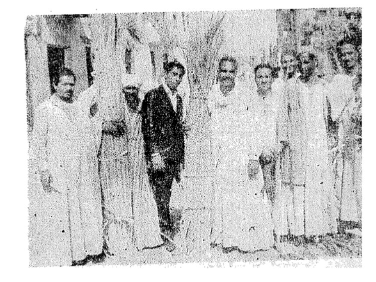
وتجهيز باقات عيد أحد السعف ليس حرفة كما هو الحال فى فانوس شهر رمضان وعرائس الموالد فقد اصبح لكل منهما صناع اختصوا فى صنعهما واحترفوا اعدادهما ، ويستغرق صنع فانوس رمضان عدة أشهر قبل حلول شهر رمضان كما أن عرائس الموالد تصنع تقريبا طول العام . اما هذه الباقات التى تشترك فى اعدادها ايادى المسلمين والمسيحيين على السواء فلا يطول أمرها الى اكثر من أيام ثلاثة ، فيقطع السعف يوم الجمعة ويجدل ويضفر فى هيئة هذه الباقات يوم السبت وليس لهذه العملية صناع مختصون بل يقوم بها الجميع كواجب وفرض وبركة وتذكرة بهذا العيد الجليل ثم يحملونها معهم لحضور قداس يوم الاحد ، وبهذا يمر هذا العيد كما يمر الحلم الجميل .

وتتفق هذه العملية فى خطوات اعدادها فى شتى النواحي والجهات ، ويحصل على السعف من الاماكن القريبة من المدن والقرى التى تكثر بها احراش نخيل البلح ، ففى القاهرة يحصل عليه من ضواحيها جهة المرج والقلج وعزبة النخل وكرداسة . ويقطع السعف الذى يرمز الى هذا العيد عادة من قلب النخلة من الأوراق الحديثة النمو البيضاء اللون قبل أن ترى الضوء وتخضر ، ففى بياضها تعبير عن بياض القلب وصفائه ونقائه ، ولهذا يسمون كل عود من اعواد هذا السعف (قلب) .

وبدأت دراستى بزيارة منطقة كرداسة صباح الجمعة السابق لهذا العيد ، وهى منطقة لاتبعد كثيرا عن القاهرة ويمكن التوجه اليها اما عن طريق امبابة أو عن طريق الاهرام ثم السير بموازاة ترعة المنصورية حتى كوبرى الشعبوط . وعبرت هذا الكوبرى وسرت بين احراش النخيل خلال طرق ضيقة وتحت تيجان أوراق تقاربت وتلاصقت ، وهناك عادت بى الذكرى الى أيام خلت لما زرت واحات الصحراء الغربية فلا فرق فى المنظر والبيئة بين هذا وذاك الا فى أصناف النخيل التى تزرع هناك . وتشتهر منطقة كرداسة بأصناف السيوى




احراش نخيل البلح فى منطقة كرداسة



المشترون يحملون حزم سعف البلح فى طرقات بلدة كرداسة

والحيانى والامهات ويختلط معها شتى اشجار الفاكهة كالمانجو والبرتقال والليمون والقشطة والجوافة والكمثرى كما يزرعون تحت كل هذا مختلف اصناف الخضر ، ولهذا تبدو هذه المنطقة كبساط اخضر اذا نظر اليها الانسان من عل من فوق هضبة الاهرامات أو خلال السفر بطريق الاسكندرية الصحراوى .

وتحت شجرة توت وارفة الظلال جلست مع المزارع محمد أبو الغيط وهو واحد ممن اختصوا فى قطع السعف ليسرد لى قصة اعداده لعيد أحد الخوص أو أحد السعف . قال : ان مشتريه يحرصون على دفع عربون نقدى حسب الكميات التى يرغبونها والتى تتراوح ما بين ٥٠٠ الى ٦٠٠٠ قلب قبل حصولهم عليها باسبوع ، ثم يحضرون الى هذه المنطقة لاستلامها اما يوم الخميس مساء ويقضون الليل فى بلدة كرداسة أو صباح الجمعة ويقضون النهار بطوله هناك ثم يعودون الى القاهرة حاملين مطلبهم قلت كميته أو كثرت على الدراجات العادية أو البخارية أو على عربات الكارو والتاكسى واللورى .

ويقوم بهذه العملية افراد ذو خبرة ومران ويقضون فى انجازها اليوم بطوله صاعدين الى قمة النخلة هابطين منتقلين الى أخرى من الصباح الباكر حتى المغرب آخر النهار . ويحمل كل منهم مطواة كبيرة تسمى (مقشط) سلاحها مشرشر كالمنشار يبلغ طوله ٢٥ سم ويبلغ طول مقبضها الخشبى المنثنى عند نهايته مثل طول السلاح ، ويقطعون بهذا المقشط اعواد السعف الغضة الحديثة النمو عند قواعدها من قلب النخلة (الجمارة) . وهى عملية دقيقة بجب ان تجرى بحساب ، فنخيل البلح من نباتات ذات الفلقة الواحدة وان بترت قمته أو نالها ضرر مات النبات بأكمله ، ولهذا تجرى هذه العملية بحرص وعناية ودراية حتى لا تؤثر عملية البتر هذه على استمرار حياة النبات ونموه .

ويقطع عادة من النخلة الانثى من ٢ الى ٣ سعفات ، اما النخلة المذكرة فيقطع منها من ٤ الى ١٠ سعفات فالانثى عند المزارع اكثر قيمة واهمية فهى التى تحمل سبائط الثمار . ويؤخذ السعف من كل الاصناف طالت سوقها أو قصرت ، ويتراوح طول السعف المقطوع من ١ الى ١ر٥ متر ، ويحصل العامل الذى يقوم بهذه العملية على أجر يبلغ ثلاثين قرشا مقابل قطع كل مائة قلب ، وتباع القلوب للمشترين بالمائة ويتراوح ثمنها ما بين ٢ر٥ الى ٣ جم . وتجمع فى هيئة حزم تضم كل منها من ٥٠ الى ١٠٠ قلب وتربط بحبال عند الوسط من اسفل وعند القمة ، وتلف فى خيش مندى بالماء لتبقى غضة اما الخوص نفسه فلا يبل بالماء والا تلف وظهرت عليه بقع بنية اللون .

وانتقلت الى بلدة كرداسة متنقلا بين حواريها ومقاهيها ، وقابلت الكثيرين ممن حضروا لاقتناء اعواد السعف آتين من مختلف احياء القاهرة ، ومنهم عرفت ان جدل وريقات السعف فى هيئة باقات عملية تقليدية متوارثة من قديم الزمان يقوم بها الجميع بلا استثناء فلا تحتاج الى خبرة كبيرة ويكفى ان ترى من يقوم بها لتتعلمها بسهولة وتقلده فى أدائها بعد قليل من المران ، اما من لم يتسع وقته لعملها فيحصل عليها ممن يجدلونها مقابل ثمن ضئيل رمزى ليس فيه فصال فهى بركة قبل ان تكون سلعة .

وقد يقوم بهذه العملية الشخص منفردا ، أو يساعده آخر فى شق وريقات السعف المنطبقة فى صفين من قمتها حتى قاعدتها على طول محورها . ويكفى عود السعف القصير لاعداد باقة واحدة أما الطويل فيقطع الى جزءين أو ثلاثة اجزاء لاعداد باقتين أو ثلاث . ولا يستغرق اعداد الباقة وقتا فيمكن انجازها فى دقائق معدودات قد تمتد الى نصف الساعة ، أما



حشد من الناس اقبلوا لاقتناء أعواد السعف

الباقات الكبيرة الموصى عليها فقد يطول وقت اعدادها الى ساعتين وتجدل بطول عود السعف وتجمع بين اشكال عدة .

وتعتمد عملية جدل وتضفير الوريقات لتشكيل هذه الباقات على المهارة اليدوية ، ولو أن للباقات عدة أشكال ذات أصول معروفة الا أن تلك العملية ليس لها قانون خاص فالفنان خلال عمله ومع ارتباطه بهذه الأصول قد يبتكر أشكالا أخرى معتمدا فى ذلك على بديهته وتفكيره ونظره . وللأطراف المدببة للوريقات أهمية خلال عملية التضفير فهى كابرة الحياكة تمرق من بين الوريقات المضفورة الى أن يتم عمل الباقة ، أما ما يتبقى ويبقى بارزا بطول ٢ أو ٣ سم فيقطع بمقص صغير .

وفى الماضى كان اعداد الباقات لهذا العيد يستغرق أسبوعا بأكمله يسهرون فيه الليل على ضوء الكنوبات ، أما الآن فقد اقتصرت هذه العملية على يوم واحد وتبدأ من السابعة صباح السبت وتستمر طول النهار وطول الليل حتى صباح اليوم التالى وهو يوم عيد أحد السعف . وتجرى فى جميع أنحاء البلاد من أقصى الشمال حتى اطارف الصعيد فى الأحياء التى توجد بها الكنائس والطرق المحيطة بها .

واخترت لاتمام دراستى الكنيسة المرقسية الكبرى القديمة بالقاهرة والمنطقة المحيطة بها فما يجرى هناك يجرى مثله حول الكنائس فى شتى أنحاء البلاد . وبقيت اليوم بطوله أتجول فى هذه المنطقة وسط زحام من البشر جاءوا كلهم لاقتناء أعواد السعف أو باقاته حتى انك اذا نظرت حواليك لا يقع بصرك الا عليها .. ورأيت عدة عربات من اللورى محملة بالسعف أتت به لتتلقفه أيادى من لم يتسع وقتهم للذهاب الى أماكنه ، وكان سور الكنيسة قد غطته أعواده التى ارتكنت عليه ، هذا الى جانب عربات يد ظننتها فى بادىء الأمر تبيع قصبا فاذا بها تحمل سعفا . وشاهدت فى جولتى الناس جميعا بمختلف مهنهم وحرفهم كالصيدلى والبقال والحلاق والنساج والجزار والخراط وتاجر الصينى وبائع الخضر قد جلسوا أمام متاجرهم والطلاب كبارا وصغارا وقد انتشروا فى مقاهى الحى حتى بوابو الكنيسة ومنادو السيارات وقد انهمكوا جميعا فى جدل وريقات السعف واعداد الباقات ، وراعنى أن أرى أحد جنود الجيش وقد عاد الى القاهرة فى أجازة قصيرة منهمك فى اعداد احدها ليشارك فى هذا الواجب قبل عودته الى الميدان .


بائع الورد والقرنفل واغصان الزيتون لتزيين الباقات


باقات تتلقفها الايدى واخرى يجرى اعدادها

ووقفت الاحظ أصـــابع أياديهم ممسـكة بوريقات السعف تتحرك لتضفر الباقة من أسفل الى أعلى ومنهم علمت أن الباقات التى تجهز من السعف القصير ذو الوريقات الرفيعة تختلف فى أشكالها ونمطها عما تجهز من السعف الطـويل ووريقاته العريضة . وتخيلت نفسي وأنا أرقبهم وكأنى أمام أفراد فرقة موسـيقية كبيرة تلعب أصابعهم على أوتار مختلف الآلات فترسل أعذب الألحان ، الا أن الأصابع هنا بدلا من أن ترسل اللحن كانت تشكل تلك الباقات الجميلة فى دقة وبراعة واتقان . وما من باقة انتهى اعـدادها الا وتلقفتها يد وقدمت لصانعها ومبدعها بضعة قروش تعتبر جودة لا ثمنا . وهكذا يسـتنفذ السعف جميعه فى عمل هذه الباقات ، وان تبقت بعض أعواده فيستفاد منهـا فى تجهيز مختلف الحاجات الخصوصية المنزلية كالقفف الصـغيرة أو المذبات والسعافات .



عملية جدل وتضفير السعف فى شكل باقات

وكثرة من الناس يشترون السعف ليجدلونه فى بيوتهم ويشترك معهم فى أداء هـذا الواجب زوجاتهم وأولادهم ، ويتراوح ثمن عـود السعف ما بين ٢ الى ٥ قروش ، أما الباقة المشـغولة فيتراوح ثمنها ما بين ٥ الى ٢٠ قرشـــا ، ثم يذهب الجميع بباقاتهم سواء جدلوها بأنفسـهم أو اشتروها الى الكنائس صباح الأحد لحضور قداس هذا العيد ، ومنهم من يحمل عود السعف كما هو دون جدل أو تضفير (سـادة ــ غـير مشغول) فهذا هو الأصل أو الغرض من قديم الزمان قبـل أن يتطور الأمر الى عمـل هـذه الباقات .

وتزين الباقات جميعها قبل حضور القداس ببضعة أزهار من الورد والقرنفل وبالمثل أغصان الزيتـون ترشق بطولها بين ثنيـات وريقات السعف فهى جزء مكمل لها يضيف الى منظرها بهجـة ويعبر عن معنى . ويتواجد بائعو الورد والقرنفل وأغصان الزيتون جنبـا الى جنب مع صانعى هذه الباقات فكل منهما متمم للآخر .



باقة جيوب واخرى جيوب مقلوبة ولوز

ولم يفتنى فى جولتى أن أسجل فوتوغرافيا عدة صور تضاف الى أخرى التقطتها عند زيارتى لمنطقة كرداسة لترافق كلمات مقالى وليحكيان معا قصة باقات هذا العيـد ، كما لم يفتنى أن أقتنى كل ما وقعت عليه عينـاى من مختلف أشكال الباقات التى كنت أودعها غربتى بعناية أولا بأول ليبلغ عددها ثلاثة عشر ، هـذا الى

جانب نمـــاذج أخرى غير البـــاقات تجدل من السعف .

وتتفق الباقات جميعها فى وقوع كل الأشكال المجـدولة من الوريقات على طول جانبى المحـور الوسطى (الجريدة) ، أما أطارف الســـعف العلوية المتبقية فتبقى بوريقـــاتها ممتـــدة الى أعلى كما هى . وتختلف الباقات فى نمطها الا أنها تنحصر فى خمسة أصول معروفة وهى :

١ ــ لـــوز : (بكسر اللام وفتح الواو) ، وتجدل الوريقات هنا من الخـــوص الرفيع فى شكل (فيونكات) صغيرة فى صفين بطول عـود السعف وقد يضاف اليها صـف ثالث وسطى .

٢ ــ جيوب : وتشبه الجيوب فى شكلها ، وتتبادل فى وضعها وتصغر فى حجمها من أسفل عود السعف الى أعلاه ، وقد تكون قائمة الوضع أو منحنية الى أسفل وتسمى (جيوب مقلوبة أو أبراج) .

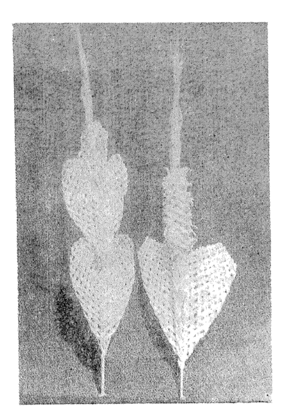
٣ ــ حصيرة : وتجدل الوريقات هنـــا من الخوص العريض فى شكل الحصير أو البرش .

٤ ــ قلب : ويشبه التضفير شـكل القلب تماما ، وقد يحمل عود السعف قلبا واحـــدا أو قلبين واحدا منهما فوق الآخر .

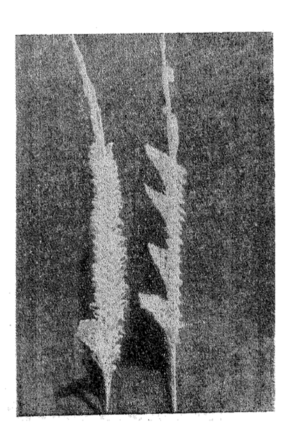
٥ ــ جناح ملاك : وتضفر الوريقـــات على جانبى المحور الوسطى بشكل جناح ملاك ، وقد يحمل عود السعف زوجا واحدا من الأجنحـة أو زوجين واحدا يعلو الآخر .

الا أن الفنان قد يخرج عن الأصول ليشكل ببديهته أنمـاطا أخرى تجمـــع فى وحداتها بين الأصول المعروفة . فقد تتكون الباقة من صف من اللوز يقابله على الجانب الآخر صـــف من الجيوب ، أو تجمع بين الحصيرة واللوز ، أو قلبا ولوز ، أو حصيرة ولوز وجيوب، أو حصيرةوقلبا، أو حصيرة وجناح ملاك ، أو حصيرة وقلب ولوز وجيوب وهكذا .. يتلاعب بالأصول ليكون منها باقات متعددة الأشكال .

وغير الباقات ، اقتنيت أشكالا أخرى تجدل جميعها من وريقات السعف ، منها (حصـــيرة



باقة جناح ملاك ولوز واخرى بشـــكل قلبين

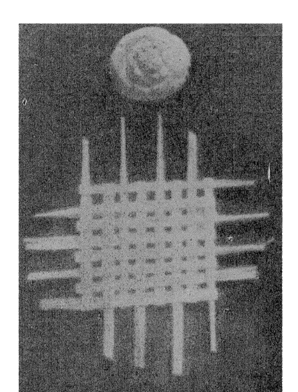


باقة جيوب ولوز واخرى جيب واحد ولوز

فتشير الى تلامذة السيد المسيح ورسله (الحواريون) .

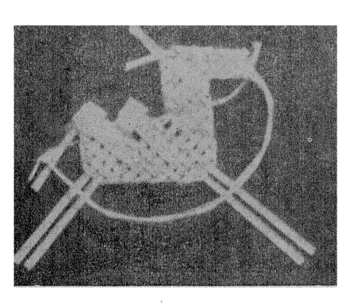
وعدت الى الكنيسة المرقسية صباح الأحد لأحضر قداس هذا العيد وقد حملت فى يدى باقة عثرت عليها تختلف فى شكلها عما جمعته فى اليوم السابق ، ووجدت نفسى وسط حشد من البشر وجموع يحملون فى أياديهم باقات تعددت أشكالها وتباينت نمطها ، وشاهدت أطفالا يضعون على رؤوسهم تيجانا ويلبسون فى أصابع أياديهم خواتما ويحملون أشكالا هرمية صغيرة تسمى (عش النمل) جدلت كلها من وريقات السعف ، كما رأيت الكثيرين يحملون صلبانا صغيرة أنيقة جدلت من السعف. واستقر رأيى على اقتناء مختلف أشكالها لأضيفها الى مجموعتى ، فالسعف يلازم هذا العيد ويتشكل منه فن قائم بذاته .

وكان أحد هذه الصلبان بسيطا فى شكله الا أنه يشبه الى حد كبير علامة (عنخ) رمز الحياة عند أجدادنا الفراعنة ، وكان الثانى ذو بروزات مزدوجة عند أطارف أضلاعه ، أما الثالث فكان ذو أذرع متعددة يبلغ عددها اثنا عشر ذراعا ويسمى (صليب قربانة) ، وكان الرابع أكبر حجما جدلت الوريقات حول ضلعيه المتصالبين فى هيئة لوز ويسمى (صليب مقرون) ، أما الأخير فكان رائعا فى فن تجهيزه ومنه الصغير ومنه ما هو أكبر حجما ويختلف عن الآخرين فى خامته فهو ليس من السعف بل جهزه المزارع فى ضواحى القاهرة من عودين متصالبين من



حصيرة القربانة واعلاها خبز القربانة

القربانة) ، وهى مربعة الشكل يبلغ طول كل ضلع من إضلاعها ٢٠ سنتيمترا ، وتتكون من طبقتين مجدولتين ويمكن فتح احد جوانبها ليوضع بداخلها خبز القربانة ليحتفظ بهما كبركة من عام الى عام . ولخبز القربانة المستدير عدة أحجام تختلف مع شتى المناسبات ، فقد يكون عاديا توزع كسرات منه على الناس خلال القداس أو مقدسا للمناولة ويقدم فى الهيكل عند الاعتراف أو قد يكون للتبرك ويوزع فى الكنائس فى أيام معينة صباح الأربعاء والجمعة والأحد يوم عيد أحد السعف ليوضع فى حصيرة القربانة. ويشبه فى شكله العيش الشمسى ويبلغ قطره حوالى ١٥ سم ويخبز فى الكنائس ويقوم بتجهيزه من يتصف بالنقاء والطهارة ويسمونه (قرابنى) وتتلى خلال تجهيزه الصلوات طول الليل . ويختم هذا الخبز بخاتم خشبى يسمى(بختاش) فيظهر فى نقشه مشابها للنقش الزخرفى لكعك العيد ، الا أن النقش هنا له تعبير ويرمز الى معنى ، فالثقوب الخمسة تشير الى الطعنات الخمس التى تلقاها السيد المسيح عليه السلام أما الدوائر الاثنتا عشرة التى تحيط بهذه الثقوب



الجحش ابن أتان

ساق نبات الغاب وكسي مركزه واضـــــــلاعه بأشكال معينة من سوق نبات القمح .

وعند خروجي من الكنيسة تقدم نحـــوى طالب صغير لا تزيد سنه عن السبع سنوات وقدم لى هدية لم تكن ضمن مجموعتى شكرته عليها كل الشكر ، فقد جدلت أنامله الرقيقـــة نموذجا رائعا يعتبر لدقته لوحة صغيرة فنيـة معبرة للجحش ابن أتان بسرجه ولجامه .

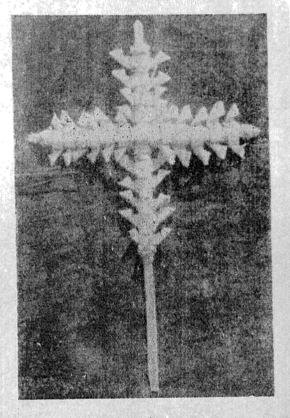
ورأيت القمح الى جانب السعف يشارك فى احياء هذا العيد ، فشاهدت مواطنـا أتى من بلدة البراجيل وجلس أمام الكنيسة بقفته التى امتلأت بسوق القمح وسنابله وهى مخضرة لم تيبس بعد وتعتبر البشائر الأولى للقمـح التى يحتفل بها فى عيد الحصاد ، وأخذ يشكل منها (عروس القمـــح) وقد تدلت منها السنابل مصطفة الى أسـفل مشـــابهة فى شكلها علامة (حوتب) عند المصريين القدماء ومعناها الخير والرحمة والعطاء والبركة والسلام .

وخيرا ، هذه قصة باقات عيد أحد السعف التى أشرت اليها فى مقالى السابق (نخيل البلح ومكانته فى الثقافة الشعبية) وقلت عنها أنهـا تستحق أن يفرد لها مقال . وستبقى هــــذه المجموعة طرفى الى جانب مجموعة قال السبوع وفوانيس شهر رمضان لتعرض كلها باذن الله الى جانب المجموعات الأخرى العديدة للتراث الفنى الشعبى التشكيلى بالمعرض المزمع اقامتـــــه فى شهر مارس القادم عام ١٩٧١ عن الفن الشعبى بالقاهرة .

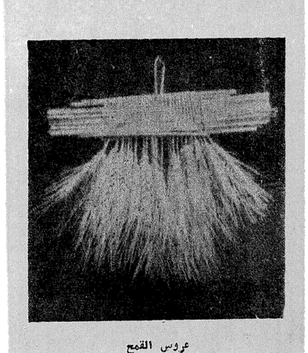
وبهذين المقالين ، أرجو أن أكون قد وفيت نخيل البلح حقه ، بأشجاره التى عرفت فى مصر من عصر ما قبل التاريخ والتى قدسها المصريون القدماء وذات الارتباط الوثيق بالكثير من العادات والتقاليد . وهى أشجار يستمد من كل جـزء من أجزائها منفعة وتبنى عليها مصلحة ، ذكرتها الكتب السماوية والأحاديث النبوية الشريفـــة وأشاد بذكرها الشعراء وأطنب فى وصفها الكتاب فى مختلف العصور . ولا أجد ما أختتم به هذا المقال خيرا من هذا البيت من الشعر :

كن كالنخيل عن الأحقاد مرتفعـا
يرمى بصخر فيلقى أطيب الثمـر

دكتور عثمان خيرت



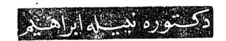
صليب مقرون



عروس القمح



مالينوفسكي وأثره في دراسة حياة الشعوب



كتب « جيمس فريزر » فى مقدمة كتاب «مالينوفسكى» تحت عنوان « or the Western Pacific » : « ان أهم ما يميز منهــج مالينوفسكى فى أبحـاثه الاثنوجرافية ، هو أنه يضع دائما نصب عينيه الطبيعة الانسانية بوصفها كلا معقدا. فهو لا يرى الانسان يعيش فى بيئة مسطحة ، وانمـا يراه يعيش داخل دائرة تحيط به ، ان صح هذا التعبير ، وذلك لأنه لم يكن يغيب عن فكره أبدا أن الانسان كائن عاطفى الى جانب كونه كائنا عقـلانيا ، وطالما أجهـد نفســه فى استكشاف الأساس العاطفى للأفعال الانسانية الى جانب استكشافه للجانب العقلانى • ومن ثم فقد قدم لنـا « مالينوفسكى » فى أبحـاثه وصفا اثنوجرافيا الحيـاة الشعوب كانت الأبحاث الاثنوجرافية والاجتماعية فى ذلك الوقت فى أشد الحاجة لتلمس خطاه • فقد كانت الأبحاث الميدانية من قبل تقدم لنا رواة مجهولين تستمد منهم الأنساب والتشريعات والروايات المختلفة ، أما أبحاث «**مالينوفسكى**» ، فقد أتاحت لنا الفرصة لأن نعيش معه فى قرى المواطنين وحقولهم التى تتغـير فى المواسم المختلفة ، وبيوتهم المزدانة ، وأن نشاهد قواربهم المطروحة على الشاطىء أو تلك التى تسير عبر النهر • أما الرواة فقد قدمهم لنا بوصفهم ممثلين يقومون بدور حى بين المشـاهد المختلفة ، وبوصفهم أفرادا يتحدثون ويتنازعون ويتصـالحون ، ويخرجون عن القـانون أو يرضخون له



ويدفعون دية العقوبة الى غير ذلك . وباختصار فنحن ، فى أبحاثه ، نكون دائما على وعى بمظاهر البيئة التى نتعقب معه فيها تعقيدات العلاقات المتعددة » .

هذا التقييم الاجمالى لمنهج «مالينوفسكى» فى أبحاثه ، يوضحه «مالينوفسكى» نفسه فى تقديمه لأحد أبحاثه الميدانية بقوله : « **سوف نسير فى اتجاهين يقربانا من حياة الشعب الذى نقوم بدراسته : الاتجاه الأول ، أن نقدم فى ايجاز بالغ أسس التنظيم الاجتماعى وقواعد القانون القبلى وعادات القبيلة ، أى أننا سوف نستعرض حياة الأهالى من خلال عرضنا لأفكارهم وسحرهم وفنهم وعلمهم . وأما الاتجاه الثانى فهو أن نظل على اتصال بالأحياء ، لكى نحتفظ أمام أعيننا بصورة واضحة لمكان المشهد وزمانه وبالمشهد نفسه** » . ولا يفعل هذا « **مالينوفسكى** » بقصد اكساب الرواية لونا محليا ، فيخلع بذلك عليها قدرا من الحيوية ، وانما ينبع منهجه هذا من أسلوبه العلمى والانسانى فى تفهمه لعلم الانثروبولوجيا الاجتماعية ؛ فلقد كان على وعى تام بواجبه بوصفه عالما أنثروبولوجيا ، أن يدون تدوينا كاملا قدر الامكان كل ما يعين عمليا على توضيح المقومات الاجتماعية لشعب من الشعوب ، كما كان يهدف الى الكشف عن الدوافع الانسانية التى تختفى وراء هذه المقومات . فالهدف الأول والأخير من دراساته الاثنوجرافية ، هو كما يقول : « الامساك بوجهة نظر المواطن فى الحياة وعلاقته بها ، والتحقق من رؤيته لعالمه . ذلك أنه اذا كان الانسان هو موضوع دراستنا ، فيتحتم علينا اذن أن ندرس ما يشغل اهتماماته ، وأن ننظر اليه بعين نافذة داخل حياته . فربما مكننا التحقق من الطبيعة الانسانية فى تلك الصورة البعيدة الغريبة من أن نلقى مزيدا من الضوء على طبيعتنا » .

على أن السبب فى شهرة «مالينوفسكى» فى مجال الدراسات الاجتماعية لاترجع الى أنه كان يقف وحده بنظرياته فى النظم الاجتماعية وأبحاثه الميدانية فى مجال هذه الدراسات ؛ فلقد عاصر «مالينوفسكى» جيلا من الرواد فى هذه الدراسة كان يقف بعضهم معه على قدم المساواة فى الشهرة وعمق الابحاث ، نخص بالذكر منهم «جيمس فريزر» و «رادكليف براون» . ولكن الابحاث الانثروبولوجية بصفة عامة كانت تسير قبله فى اتجاه مخالف لاتجاهه ، أو لنقل أقل عمقا فى تحقيق منهجها • هذا فضلا عن أن « مالينوفسكى » يعــد واضـع نظريات من الطراز الأول فى علم الانثروبولوجيا الاجتماعية ، وباحثا ميدانيا سار وفق منهجه جيل أو أجيال من الباحثين فى مجال الدراسات الشـعبية بكافة أنواعها • ومن ثم يحق لنا أن نعقد مقــارنة موجزة بين «مالينوفسكى» و «جيمس فريزر» من ناحية ، وبينه وبين «رادكليف براون» من ناحية أخرى ، لعلنا ندرك بذلك الدور البارز الذى قام به «مالينوفسكى» فى دراسة الانسان فى بيئته الاجتماعية •

ويتفق «مالينوفسكى» مع «فريزر» فى أن كليهما كان يقوم بأبحاثه وهو يعى مدى ما عليه الطبيعة الانسانية من تعقيد • وكلاهما كان يكتب بخيال ساحر ومهارة فائقة ، وكلاهما كان مهتما بالمظاهر السلوكية فى حياة الشعوب • كمـا أن عملية تحليل المعتقدات والطقوس من وجهــة نظرهما ، ليست ســوى رحلة استكشافية لسبرغور الروح الانسانى • وكلاهما كان يبـحث عن القرائن فى عرض الحقائق ، وكلاهما ينتقــل من الحقــائق الى النظريات ومن النظريات الى الحقــائق • ولكن «مالينوفسكى» يتميز عن «فريزر» فى اهتمامه بوضع النظريات ، كما أنه يتميز عنه بحرصه البالغ على الاشارة الى أهمية استخدام المنهج الوظيفى ، وتوضيحه للأسس التى يقوم عليها هذا المنهج • ولهذا فقد كان أكثر وضوحا من «فريزر» فى أن الغرض من دراسة النظم السلوكية الراسخة عند شعب من الشعوب وتداخل هــذه النظم بعضها مع بعض والتعرض لها بالتحليــل ، هو خدمة المنهــج الوظيفى الذى يسعى بدوره الى ابراز وظيفة هذه النظم منفردة ومتداخلة فى حياة الشعوب وانعكاسها فى مظهرهم الحضارى •

وعلى الرغم من التقارب الشديد بين طريقة تفهم كل من «رادكليف براون» ، و « مالينوفسكى » لأبحاثهما ، فما تزال تكشف هذه الأبحاث عن اختلاف جوهرى فيما بينهما • فعندما نشر «رادكليف» بحثه عن الاندمانيين الايسلنديين كتب يقول : «لقد حاولت أن أدرس هذا الشعب من خلال وجهة النظر التاريخية ، أى عن طريق دراسة خصائصهم الفيزيائية ولغتهم وحضارتهم ، اذ كان هدفى من ذلك هو أن أضع هذا الشعب فى اطار تاريخى افتراضى • ولكننى تأكدت فى أثناء بحثى ، أن اعادة تكوين الصورة التاريخية عن طريق التأمل ، لا يقــدم نتــائج جوهرية فى دراسة الحياة الانسانية وحضارتها • وهنا تراءت لى الحاجة الملحة فى البحث العميق لكل حضارة على حدة بوصفها نظاما آليا كليا يتكيف معه الشــعب ، وفى الربط بين الحضارات بعضها ببعض • والوسيلة الأولى لتحقيق هذه الدراسة هى استخدام المنهج الوظيفى» • والوظيفة من وجهة نظره هى دراسة التأثيرات المختلفة لنظام سلوكى شعبى راسخ ، عادة كان أم معتقــدا من المعتقدات على مجتمع من المجتمعات من ناحية تمــاسكه وصــلابته » • وهنا يلتقى «رادكليف» و «مالينوفسكى» فى معــارضتهما للمنهج التاريخى ، وفى تأكيد ضرورة دراسة النظم السلوكية الاجتماعية الحية ، وفى نظرتهما الى الحضارات بوصفها كلا ، وأخيرا فى أن كلا منهما طور المنهج الوظيفى بمعنى تأثير العادات أو الانظمة السلوكية بصفة عامة فى المجتمعات • ولكن الباحثين يختلفان بعد



ذلك فى نتائج أبحاثهما ، ويتمثل هذا الاختلاف أكثر ما يكون فى أبحاثهما الاثنوجرافية • فاذا كانت الجماعة الشعبية لا تغيب عن بصرنا لحظة فى دراسات «**مالينوفسكى**» ، فان بروزها فى دراسات «رادكليف براون» ترجع الى اهتمامه بطبيعة التأثيرات التى يرى مغزاها الكبير فى دراسة الشعوب • فهو يقول : «ان استكشاف الوظيفة الكلية لنظام سلوكى ، عادة كان أو معتقدا من المعتقدات ، يتأتى عن طريق ملاحظة تأثيراتها التى تتضح كل الوضوح فى الافراد وفى حياتهم وتفكيرهم وعواطفهم • وليست كل التأثيرات واضحة ، أو على الاقل انها ليست بدرجة واحدة من الوضوح • ولا تهمنا التأثيرات المباشرة بقدر ما تهمنا تلك التأثيرات الاكثر بعدا على الانسجام الجماعى واستمراره » • وهنا يختلف «**مالينوفسكى**» مع «رادكليف براون» مرة أخرى ، ذلك أن «مالينوفسكى» يهتم بالتأثيرات المباشرة عن طريق الدراسة التحليلية لتداخل النظم السلوكية ، اذ أن هذا التداخل ، من وجهة نظره ، هو الأساس السليم الذى يؤدى الى المرحلة التجريدية التالية وهى «تقييم وظيفة نظام سلوكى محدد أو مجموعة من النظم السلوكية المتداخلة فى حياة شعب من الشعوب » •

مالينوفسكى والبحث الميدانى : اذا كان يمكن للباحثين أن يتفقوا حول مكانة **مالينوفسكى** فى مجال دراسة حياة الشعوب ، فان هذا الاتفاق يتركز أكثر ما يكون حول مقدرته الفائقة فى الملاحظات الميدانية ، وفى أبحاثه حول تطور فن العمل الميدانى ، وتدريبه جيل بأسره من الباحثين لكى يكونوا مؤهلين علميا للعمل الميدانى • وقد قام «مالينوفسكى» بثلاث رحلات الى «غينيا الجديدة» ، ثم قام بعد ذلك بزيارة استراليا • وكان يرى أنه من الأفضل للباحث أن يقضى فترة بعيدا عن الأهالى بين كل زيارة وأخرى لهم • ووسيلته فى التعرف على الأهالى هى المعايشة الصادقة لهم • وهو يقول فى هذا الصدد : «هناك فرق بين التعرف المشتت على الجماعات الشعبية ،

والاتصال الحقيقى بها • والاتصال الحقيقى الصادق بأية جماعة شعبية يعنى ، من الجانب الاثنوجرافى ، أن تسير حياة الباحث فى قرية من القرى على سبيل المثال ، فى مجرى طبيعى من التوافق بين الأجواء المحيطة به ، وذلك بعد أن تبـــدو له هذه الحياة فى بادىء الأمر غريبة أو غير مسلية ، أو قد تبدو له مغامرة ممتعة للغاية • فبمجرد أن أقيم بين جمـاعة من الجماعات ، أضرب بخيمتى بينهم ، منعزلا بذلك عن الزائرين الأجانب ، ثم آخذ فى المشاركة بطريقة ما فى حياة القرية ، باحثا عن الأحداث المبهمة فأستيقظ مبكرا مع الاهالى وأنتشر معهم فى حياتهم اليـــومية وأتطور معها ، فهذا يبدأ تجواله ، وذاك يبدأ عمله ، وهناك من يتشاجر أو يمزح ، وهناك الاحداث اليومية الرتيبة الى جانب الأحداث الدرامية ، وكل هذا من شأنه أن يكشف لى الشىء الكثير عن حياة الاسرة وعن الناس أنفسهم بوصفهم مجتمعا متكاملا ، وبذلك أكون قريبا من التفسير المباشر للدوافع السلوكية وتأكيد مغزاها النفسى » •

واذا كان «**مالينوفسكى**» يستعين بهذه المعايشة الغريبة فى تسجيل مظـــاهر التكوين الاجتماعى وتفاصيل تداخل الحياة السلوكية والعاطفية ، فانه كان يستعين الى جانب هـذا بوسيلة علمية أخرى سماها : « منهج التوثيق الاحصـــائى لشاهد حسى » • ويتضمن هذا المنهج جمع تقريرات عن المعدلات الاحصائية والأحوال الواقعية وعن الأنساب وتعـــداد أهل القرية ، وجمع خرائط وقوائم توضح ملكية الأراضى والحدائق وامتيازات الصيد والقنص ، والعـــلاقات الوثيقة بين الانشطة الطقوسية والفنية ، الى غير ذلك من مظاهر الحياة المختلفة • وهو يعد هـذه القوائم والتقريرات أداة لا غنى عنها للعمل الميدانى ، وجزءا من البحث الاثنوجرافى ، فضلا عن أنها تعين القارىء على الحكم على نتيجة الملاحظة المباشرة وغير المباشرة • ومع ذلك ، فهذا العمل الأولى ، من وجهة نظره ، ليس سوى مخطط تمهيدى لبنية المجتمع، وتشريح لحضارته• وهو لا يحقق الغرض المطلوب من الدراسة الا اذا اتصل الباحث اتصالا حقيقيا مباشرا بمادة بنية المجتمع ، تلك التى تكون الالتحام بين الأسرة والعشيرة ومجتمع القرية • ولا ينبغى على الباحث أن يقتصر على تدوين مظـاهر التـــكوين الحضارى وتفاصيل التداخل السلوكى والعاطفى ، وانما عليه أن يدون كذلك تعليق الأهالى أنفسهم على أفعالهم ومعتقداتهم وعاداتهم وأفكارهم ، وتفسيرهم لهـــا ، كما عليه أن يدون كل ما يتصل بذلك من حكايات شعبية وأساطير وتعاويذ سحرية • وعلى الرغم من ضيق مالينوفسكى بحماس الاثنولوجيين فى اقامة المتاحف لعرض المادة الاثنولوجية الصرف، فقد دون عن عمد العمليات التكنولوجية فى تشييد المبانى وبناء القوارب ، معلنا بذلك ضرورة دراسة الموضوع المادى اذا كانت هناك مناسبة لذلك ، لأن هذه تعد وسيلة لا غنى عنهـا للاقتراب من الدراســة الاقتصادية والأنشطة الاجتماعية وما يمكن أن نسميه بالعلم الأهلى •

هيكل «مالينوفسكى النظرى فى أبحاثه :

اذا كان «مالينوفسكى» قد وصل الى هذا المستوى الشـامل العميق من العمل الميدانى ، فلا بد أنه قد حقق هذا من خلال وضعه لهيكل نظرى اجتهد كل الاجتهاد فى تحقيقه عمليا • فما هى الخطوط الرئيسية لتفكيره النظرى ؟ ان أهم مايميز الاطار النظرى الذى رسمه «مالينوفسكى» لنفسه ، هو القرب من التفسير المباشر للدوافع الفردية وتأكيد مغزاها الســـيكلوجى مع تدعيم كل من تفســـير الدوافـع والمغزى السيكلوجى بمعرفة عميقة حاذقة للتكوين الحضارى الذى يعيش فيه الفرد • وقد



استطاع «مالينوفسكى» أن يحقق هذا من خلال نظريتين له : أولاهما نظريته فى أن الانسان البدائى يسلك سلوكا عقلانيا ولا عقلانيا فى الوقت نفسه ، شأنه شأن أى انسان متحضر • فهو يمتلك معرفة تجريبية عن الحياة لها قيمتها ، وهو يستخدم هذه المعرفة بطريقة عقلانية فى مواجهة احتياجاته • ولكنه فى الوقت نفسه يعتقد اعتقادا له نظرة فى فعالية الطقوس وفى ضرورة تأدية شعائر سحرية فى مواقف معينة • فسلوك الانسان البدائى اذن ، هو مزيج من العقلانية واللاعقلانية ، وعلى الباحث المدقق أن يضع فى اعتباره كلا من السلوكين ان شاء أن يدرس واقع الانسان **الشعبى** • وهذا لا يتأتى الا من خلال استخدامه للمنهج الوظيفى وهنا وسع **مالينوفسكى** من هيكله النظرى ، فأضاف الى نظريته الأولى نظريته فى الوظيفة • والوظيفة من وجهة نظره تنطوى على معان مختلفة طبقا لاختلاف مستويات التنظيم الاجتماعى ، فهناك وظيفة نظام سلوكى راسخ بعينه أو عادة من العادات فى تأثيرهما على النظم والعادات الاخرى» • فالعادة (كما يقول) ليست مستقلة فى حد ذاتها ، وانما ترتبط ارتباطا عضويا بسائر عناصر الحضارة » •

فالمنهج الوظيفى بهذا المعنى يتطلب البحث عن العلاقة الوثيقة بين النظم السلوكية المختلفة ، ويكون البحث عن هذه الحالة أبعد ما يكون عن مجرد دراسة اثنوجرافية ، أو مجرد تدوين لنظم السلوك والعادات المتماثلة ، وانما الوظيفة بهذا المعنى هى توضيح وتفسير لما سماه «مالينوفسكى» « بالحقائق الخفية » وهى أسس التنظيم الاجتماعى وعلاقة بعضها بالبعض الآخر •

والوظيفة فى المستوى الاجتماعى الثانى تعنى تحليل تأثير نظام سلوكى ما على بقاء علاقات بعينها وتحقيقها لنهايات محددة ، وفقا لتعريف أفراد مجتمع من المجتمعات لهذه العلاقات والنهايات •

وأما الوظيفة فى المستوى الاجتماعى الثالث فهى الدور الذى يلعبه نظام سلوكى ما فى خلق الترابط الاجتماعى ودوام طريقة من طرق الحياة أو الحضارة يكتسبها الشعب فى ظل تطور مكتسب كذلك •

فالوظيفة فى ضوء هذه المعانى الثلاثة تتطلب طريقة غائية للاقتراب من موضوع البحث كما أن معناها المتعدد يشير الى العناصر المتلاحمة فى نطاق التنظيم الجماعى الذى يعنى به الباحث الانثروبولوجي • واذا طبق الباحث المنهج الوظيفى على هذا

النحو ، فانه يكون بذلك قد درس كل نظام سلوكى على حده وتأثيره السيكلوجى على الفرد والجماعة ، كما يكون قد درس الترابط الوثيق بين الأنظمة المختلفة وأثرها فى البيئة الاجتماعية ، ثم أثر هذا كله فى التكوين الحضارى لشعب من الشعوب • حقا ان الحضارة من وجهة نظر **«مالينوفسكى»** تنفصل نظريا عن النظم السلوكية الراسخة لشعب من الشعوب ، ذلك أن سلوك الانسان يسبق استعانته بالوسائل الحضارية ، ولكنه مع ذلك حينما يستعين بها يتأقلم معها بيولوجيا ونفسيا حتى تصبح جزءا من كيانه كما يصبح هو جزءا من حضارته • فالباحث اذن يبدأ من العناصر الصغيرة فى المجتمع وينمو معها حتى يعيش مع الحياة الكلية ، أى مع الحضارة • والحضارة فى النهاية وحدة عضوية تضم أبعاد التنظيم الاجتماعى الثلاثة وهى المـــادة ، والملاءمة الجسدية والعقلية ، والمعتقدات •

وهكذا نرى كيف أن **«مالينوفسكى»** قد أولىفكرة الوظيفة اهتماما كبيرا بوصفها الطريقة التى يلبى بهـا نظام سلوكى محــــدد الاحتياجات البيولوجية والاحتياجات الاخرى المتفرعة عنها • وفى النهاية وضع تصنيفه الشـــهير الذى له قيمته بالنسبة لدارس علم الاجتماع وهو التصنيف الذى يشير الى المتطلبات الاساسية والاستجابات الحضارية لها • ويتلخص هذا التصنيف على النحو التالى :

١ ـ الحـــاجة الى الآلة يدفـــع الجمـــاعة الى صنعها واستخدامها والابقاء عليها فترة ثم تغييرها حتى تحل محلها آلة أخرى •

٢ ـ الحاجة الى تنظيم السلوك الفردى والجماعى وفقا لمواصفات الآلة ووفقا للعادات المتبعة •

٣ ـ الحاجة الى أن تحاط الجماعة الشعبية فى ظل أى نظام سلوكى بمعرفة عن التراث الجماعى •

٤ ـ الحاجة فى أن يكون الشـخص المهيمن على النظام ممتلكا للقوة ووسائل تنفيذ هذا النظام •

١ ـ الاقتصاد
٢ ـ التنظيم الاجتماعى
٣ ـ التعليم
٤ ـ التنظيم السياسى

ومهما اختلف علمـــاء الأنثروبولوجيا الاجتماعية بعد «مالينوفسكى» فى بعض وجهات نظره ، فمما لا شك فيه أنه قد ترك أثرا كبيرا فى دراسة الانسان والشعوب، ومما لا شك فيه كذلك أنه قد عمق مفهوم الدراسة الميدانية ، فأصبح بذلك رائدا لا فى الدراسة الاجتماعية فحسب ، وانما فى الدراسات الفولكلورية كذلك • ولم يكن «مالينوفسكى» يصر ، على كل حال ، على اتباع منهجه ، فمهما يكن المنهج الذى يتبعه الباحث فى دراسته ، «فانه ينبغى أن يضيف شيئا الى مناهج البحث الذى سبقته ، وينبغى أن يكون دافعا للأبحاث الأخرى بعيدا عن حدودها السابقة عمقا أو اتساعا أو كليهما معا • وأخيرا ينبغى أن يحاول تقديم نتائجه بطريقة محددة على ألا تكون جافة جامدة » •

« دكتورة : نبيلة ابراهيم »

عادات الزواج ..

فوزى العنتيل

يقـول ((وستر مارك)) صاحب كتـــاب « تاريخ الزواج الانسانى » : **ان الانســـان قد عاش دائما فيما يمكن أن يوصف بصورة واسعة بأنه حالة زواج .**

ولقد تطور الزواج ــ كما يقرر الدارسون ــ خلال ثلاث مراحل عـامة ، أسهمت كل مرحـلة بنصيبها فيما نجده من تقاليد الزواج الحديثة .

والزواج بالقوة أو بواسطة السبى هـــو أول هذه المراحل الهامة . وقد تلاه الزواج عن طريق

العقـــد أو الشراء ، وكان ذلك نتيجة طبيعية لازدياد القوة القبلية وتضامنهـــا والذى أدى الى بذل الجهود المتزايدة للانتقام للنســـاء اللاتى يسرقن من الجماعة فكانت تشن الغارات ضـد القبيلة التى تحتفظ بالمرأة الأسيرة .

ورغبة فى تجنب الحرب المـدمرة كانت تقدم التعويضات ، ومن هنا نشـــأت فكرة اعـداد التعويض سلفا ، أو بتعبير آخر : شراء العروس .

أما المرحلة الأخـــيرة من مراحل الزواج فهى الزواج من خلال الحب المتبادل .

ويقول ((**وستر مارك**)) حين يتتبع أصـــول الأفكار الأخلاقية وتطوراتهـــا ، بأن المرأة فى السلالات المتخلفة على العمـــوم تعيش فى حالة تعويل على غيرها . وهذه الكلمة فى رأى الأستاذ العقاد هى خلاصة الفصل الذى سـماه « **خضوع الزوجات** » .

ويقرر « ول ديوارنت » بأن الانتقـــال الى الأسرة الأبوية ــ الأسرة التى يحكمها الوالد ــ كانت ضربة قاضية على منزلة المرأة ، فقد باتت هى وأبناؤها ، فى أوجه الحياة الهـــامة جميعا ، ملكا لأبيها أو لأخيها الأكبر ثم ملكا لزوجها .

ان خضـــوع المرأة بصـفة عامة وقـد كان موجودا فى مرحلة الصيد ، ثم ظل موجودا بصورة أخف ــ خلال الحقبة التى سادفيها حق الأمومة فى الأسرة أزداد الآن صراحة وغلظـــة ، ففى الروسيا القديمة كان الوالد عند زواج ابنتـــه



روثات الشعائر القديمة

يضربها ضربا رقيقا بسوط ثم يعطى السوط لزوجهـا ، والزوجات فى « فيجى » يشتريهن الرجال كما يشاءون .

ولقد كان الزواج فى بدايته صـورة من صور القوانين التى تضبط الملكية ، وجزءا من التنظيم الاجتماعى الذى يدير أمر العبيد .

ان بعض أوجه التطبيق فى طريقة الزواج بالسبى كانت تشترط موافقـة الأسرتين ، فالسبى ـ كما يقرر أحد الدارسين ـ يعتبر مجرد تمهيد لزواج التعاقد . وفى بعضها كانت تعتبر المرأة المسبية أمة لسابيها أو بمنزلة الأمة ، « فالسبى حينئذ مجرد وسيلة للاسترقاق أو ما هو فى حكم الاسترقاق » وعلى هـذا الاسلوب كانت تسير بعض قبائل العرب فى الجاهلية .

وفى بعض المجتمعات لم تكن تستخدم طريقه السبى الا فى الحالات الاضطرارية .. وفى بعضها كانت تستخدم بصـورة مطلقة . وهى موجودة بين البدو على أطراف وادى النيل .

ولا تزال هذه الوسيلة مسـتخدمة على هذا الوجه عند كثير من الشعوب البدائية . فأكثر أساليب الزواج شيوعا بين طوائف .. الفجر .. هى طريقة الخطف ثم طريقة الشراء وهى أكثر شيوعا من الأولى .

ويرى بعض العلماء أن الزواج بالسبى كان السبب فى ظهور عادة الزواج من خارج العشـيرة وماترتب عليه من تحريم الزواج بالمحارم .

ولقد تركت طريقة السبى هذه آثارا كثيرة فى حفلات الزواج عند مختلف الشعوب . من ذلك هذه الحرب التمثيلية التى تجرى بين أسرتى الزوجين عند بعض الشعوب ، والتى تستخدم فيها العصى وماشاكلها ، ومن ذلك اتخاذ العروس فى حفل زفافها مظهرا من مظاهر القتـال كأن تقف رافعة فوق رأسها سيفا أو جريدة خضراء تمثل السيف .

وعند اليونان قديما ـ كما هو الحـال فى بعض الممارسات الحـديثة نجـد أن العروس

عندما يبلغ موكب زفافها بيت الزوج تصطنع التمنع عن دخول المنزل ، وكان على الزوج أن يمثل معها عملية الاختطاف ، وعليها أن تصرخ وتستغيث ، وأن تتظاهر أسرتها ومن في صحبتها بالدفاع عنها ، وبعد أن تتم هذه المعركة التمثيلية يحملها الزوج بين يديه ويدخل بها الى المنزل . وشبيه بذلك ما كان يجرى فى هذه المناسبة عند الرومان .

وفى القرن الماضى كان من المألوف فى القاهرة أن يسير أمام زفة العروس رجلان يتباريان بالسيوف ، أو بالنبابيت . ومما يتصل بذلك مايصاحب حفلات الزواج عند بعض الشعوب من اطلاق الأعيرة النارية وألعاب المصارعة بالعصى ونحوها ، وارداف العروس خلف زوجها على جواد ، وتمثيل مطاردة العريس وضربه يوم زفافه بالأيدى أو العصى .

ومن تقاليد « البشمن » أن يقوم العريس أثناء الاحتفال بالزواج ويمسك بعروسه ، فيهجم عليه أهلها مشرعين أسلحتهم ، وعليه أن يثبت ويتلقى الضربات ، ويظل فى الوقت نفسه متشبثا بعروسه لا يتخلى عنها ، فاذا أفلح انصرفوا عنه ، والا أعيدت التجربة مرة أخرى .

بل أن **شهر العسل** نفسه يرمز الى الفترة التى كان العريس يجد نفسه خلالها انه من الضرورى أن يختفى بغنيمته حتى يدرك الملل أسرتها فتكف عن البحث عنه .

ولقد كان من المتبع فى القاهرة أن يأتى أصدقاء العريس ويأخذونه فى نزهة الى الريف فى صباح ليلة الزفاف حيث يقضون النهار كله، وكان ذلك يعرف « بالهروبة » .

« الزواج بطريقة الشراء »

ويسود هذا النوع كثيرا من الأصقاع ، وهو النظام الذى كان مألوفا فى الصين واليابان، وكان شائعا فى الهند القديمة ، وعند اليهود . وكان يطلق على الثمن الذى يدفع لشراء الزوجة عند الساميين القدماء اسم « **مهر** » بضم الميم ، وقد عرف مثل هذا النوع فى أمريكا الوسطى قبل عهد كولمبس وفى بيرو ، ولا تزال أمثلة منه فى أوربا اليوم . وجماعة « **البولو** » الذين يسكنون على ضفاف نهر الكنغو يحصل الواحد منهم على زوجته بطريق الشراء وكثيرا ما تخطب البنات فى سن الطفولة بأن يضع الشارى فى ذراع البنت بمجرد دفع ثمنها سوارا من النحاس الأصفر أمام شهود قائلا : هذه زوجتى ، ثم يتم الزواج عند بلوغها سنا مناسبة . وفى أمريكا الجنوبية بين عشائر « **الباهاجان** » يصبح الزواج مسألة بيع ومساومة . ونجد مثل ذلك عند الهنود الحمر ، ويتم الزواج بين سكان استراليا الأصليين عن طريق التبادل ، اذ ينبغى للزوج أن يدبر أمر تزويج أخته من أحد أفراد عائلة زوجته ، والا فعليه أن يهرب بها أو أن يختطفها .

وهذا **النظام تطور طبيعى لنظام** الأسرة الأبوية التى أشرنا اليه ، لأن الوالد يملك ابنته، وفى وسعه أن يتصرف فيها بما يراه مناسبا لايحدد حقه فى هذا الا حدود ضئيلة . وهذه السلطة التى كانت معروفة عند الرومان بالولاية الأبوية Patria Potestas ، والتى يقابلها ولاية الزوج Manus وتخول للزوج حقوق التصرف جميعا فى الزوجة وما تملك . وما يزال العامة عندنا يكنون عن الزواج بألفاظ الاقتناء .

والرجل الصينى كان عندما ينظر الى وجه عروسه لأول مرة بعد أن يزيح عن وجهها الخمار يقوم بمحضر من الأصدقاء الذين صحبوها الى حجرة الزفاف بضربها ثلاث مرات على رأسها بمروحته تعبيرا عن سلطته المطلقة . وهذا التقليد يجعل الزواج غير قابل للانفصام .

والمساومات التى تتم حول « المهر » قد تكون أثرا من آثار نظام الشراء القديمة . وفى العصور الوسطى فى أوربا لم يكن الزواج الاحادثا من حوادث الأعمال المالية .

على أنه ينبغى أن نستدرك — كما يقول أحد الدارسين — بأن هذا النوع لم يكن يحمل فى طياته — عند كثير من الشعوب التى تتبع هذه الطريقة — ذلك المعنى المتبادر الى الذهن من كلمة شراء . كما أن المرأة لا تعتبر ذلك أمرا مهينا لها ، بل على العكس فان من المهانة بالنسبة اليها أن تتزوج دون أن يدفع الرجل لها شيئا من المال . وبالرغم من ذلك فان هذا العمل كما ذكرنا قد اتخذ صفة الشراء الحقيقية عند بعض الشعوب ، وبخاصة تلك التى تأثر نظامها الاجتماعى بانتشار تجارة الرقيق بها .

من ذلك ما كان يجرى فى التبت الصينية من بيع الفتاة أكثر من مرة حتى بعد زواجها .

ومما يتصل بهذا النظام أو يستتبعه **الزواج فى مقابل الهدية** ، ويظهر أن هذا النظام كان سائدا فى كثير من المجتمعات البدائية ،

فعند العشائر الاسترالية والأمريكية لا يتم الزواج الا بوليمة تقيمها عشيرة الزوج وتقدم فيها الهدايا الى عشيرة الزوجة والعشائر المرتبطة بها .

وعند الحثيين والبابليين كانت « الخطبة » تصحبها عادة هدية من العريس ، وكانت تعاد اليه عند ما تغير الفتاة رأيها فى الزوج . كذلك فان الزواج كان يصحبه عادة هدية رمزية من العريس الى عائلة العروس . وكانت العروس تأخذ صداقا من والدها يصبح ملكا لزوجها بعد وفاتها فى بيته .

وفي أوربا فى العصور الوسطى كانت أسرة الزوجة تقدم الهدايا للزوج وتخصص لها بائنة « من الثياب والآنية والأثاث والممتلكات فى بعض الأحيان » وكان العريس يقدم أيضا ــ هدايا لوالدى فتاته ، ويعطيها هدية الصباح « النقطة » ويضمن لها حق بائنته فى مزرعته .

وفكرة تقديم الآباء هدايا لبناتهم غرضه تيسير الزواج لهن ، حتى ظهر نظام المهر تدفعه العروس لخطيبها ، وهكذا حل شراء والد العروس لزوج ابنته محل شراء الخطيب لزوجته، أو نقول ان النوعين من الشراء يسيران جنبا الى جنب .

وقد ترك هذا النظام أعنى « الهدايا » رواسبه فى المجتمعات الحديثة فلقد أصبح مألوفا ارسال الهدايا الى العروس ، وكذلك تبادلها .

ولقد لاحظ أحد الدارسين أن بعض أنواع الهدايا المتبادلة فى الأمم المتحضرة هى نفس أنواعها التى كان يتبادلها البدائيون .

فقد جرت العادة ــ « كما يقول » ــ فى بعض بلاد مصر وفى أمم أخرى أن يقدم الخطيب الى أهل خطيبته هدية من صيد البحر ــ ويسميها القاهريون النفقة ــ وهذا هو نفس النوع الذى جرت العادة بتبادله كهدايا عند كثير من العشائر البدائية التى تعيش على الصيد البحرى .





ــ ٢ ــ

« خاتم الخطوبة »

قبل أن نتحدث عن الخطوبة ودلالتها ، نود أن نعقب بأنه فى سائر مظاهر الزواج أو فى

كثير منها مثل تقديم هدية من المال أو الطعام أو غيرها من المظاهر الشعائرية كالتقاء الايدى — ووضع العروس يدها فى يد الزوج كناية عن أنها قد أصبحت فى ذمته ، والذى يعتبر رمزا موروثا من الأزمنة القديمة حين كانت العروس تباع فعلا . وكذلك شرب العروس وزوجها من قدح واحد ، وما يشبه ذلك يمكن القول بأن النقطة الأساسية والهامة فى هذه المراسم هى أن شيئا ما قد تم ، جرى اعطاؤه أو اقتسامه أمام الشهود بحيث يصبح علامة أو تمثيلا لعلاقة جديدة بين جماعتين .

أما فيما يتصل بعادة الخطوبة فهى عادة قديمة جدا ، فمع تطور الحياة القبلية ، وتنظيم المجتمعات التى تلت مرحلة الزواج عن طريق السبى ، فقد اتخذ الزواج كما رأينا مكانه معتمدا على أسس أخرى . ولم تكن معروفة — بالطبع — تلك الخطوبة الرومانسية أو الحب الذى يسبق الزواج ، لأن الزواج لم يكن ينشأ عن اختيار شخصى ، وانما كان بمثابة مصالح يتم تدبيرها بين الأسرتين . مما أدى فى بعض الحالات الى عقد الخطوبة بين الولد والبنت فى فترة طفولتهما، بل وحتى قبل مولدهما . ومازال عادة ترويج الأطفال فى سن الثالثة أو الرابعة معروفة فى مناطق مختلفة من العالم . ولو أن الزواج فى مثل هذه الحالات لا يعدو أن يكون « شعائر » فانه على أى حال يقيم ارتباطا قويا الى أن يحين وقت البلوغ حيث يبدأ الزوجان حياتهما المشتركة .

وابرام عقد الخطوبة بالخاتم أو برمز آخر انما هو شىء يستخدم منذ زمن بعيد ، ومن المحتمل أنه قد جاء من عادة قديمة جدا وهى استخدام الخاتم كتعهد فى أى اتفاق هام أو مقدس .

وفى سفر التكوين نجد فرعون يقول ليوسف « أنظر . قد جعلتك على كل أرض مصر ، وخلع فرعون خاتمه من يده وجعله فى يد يوسف » .

ولقد كانت « الخطبة » فى وقت ما عبارة عن تبادل عهود أو مواثيق ، كما نجدها فى قراءة الفاتحة فى عاداتنا الشعبية فى هذه المناسبة ، وكان العرس نفسه — فى أوربا العصور الوسطى — ميثاقا ، والكلمة الانجليزية (Weddian) انما هى مشتقة من اللفظ الانجلوسكسونى ومعناه الوعد .

ولقد كانت هنالك عادة قديمة وهى تحطيم قطعة من الذهب أو الفضة لتوثيق عقد الزواج يحتفظ الرجل بنصفها ، وتحتفظ المرأة بالنصف الآخر .

وهذه الممارسة سابقة لممارسة تبادل الخواتم . كما أنها تمت بسبب قريب لاستخدام المعادن الثمينة فى هذا الغرض .

وفى ايرلندا قديما كانت العادة تقضى بأن يقدم الرجل للمرأة التى يريد الزواج منها «سوارا» منسوجا من الشعر الآدمى ، وكان تقبلها لهذه الهدية يعد رمزا لقبولها ذلك الرجل وارتباطها به مدى الحياة .

كما أن استخدام جدائل الشعر المقوصة فى قلائد على شكل حلقات غالبا ماكان عادة متبعة حتى الأزمنة الحديثة .

ونجد فى السوار ، كما هو الحال بالنسبة للخاتم ، نجد أن الحلقة ، أو الرابطة ترمز الى الاتحاد الذى لا ينفصم ولا ينتهى . وعلى الرغم من عدم وجود تاريخ محدد لأصل **خاتم الزواج** ، فمن المعتقد **أنه قد تطور عن خاتم** الخطوبة الاكثر قدما منه . وأقدم التسجيلات لخاتم الزواج تظهر فى الأدب الفرعونى ، والفكرة متسقة مع العقائد المصرية القديمة فى أن الحلقة تمثل الأبدية . أما خاتم الزواج العبرى القديم فيبدو أنه كان دلالة رمزية أو شعائرية لأنه كان فى الغالب كبير الحجم بحيث لايناسب استخدامه كحلية للاصبع ، بعكس الشكل المسيحى والذى كان فى العادة من الذهب وخاليا من الحلية .

ويعود استخدام خاتم الزواج عند المسيحيين الى عام ٨٦٠ . ويقال بأنه عند ابرام عقد الزواج فان خاتمين يحملان اسمى العروسين كانا يمرران بين الضيوف لفحصهما .

والخاتم بصفة عامة يعد من الأشياء المحظورة عند الشعوب البدائية والتى ترتبط بممارسات خاصة نظرا للاعتقاد فى قوتها السحرية .

ففى بعض المناطق يحرص الناس على نزع جميع الخواتم من الميت ، لأن الروح — كما يقولون — تنحبس وتفقد راحتها الأبدية ، فالخاتم عندهم قيد من قيود الروح . ومن ناحية أخرى فانه بالنسبة للأحياء يمنع دخول الأرواح الشريرة ، ومن أجل ذلك يستخدم كتمائم ضد

الشياطين والساحرات والأشباح ، واذن فان المرأة فى حالة الوضع مثلا لا ينبغى أن تقلع خاتم الزواج بأى حال حتى لا تتمكن الأرواح أو الساحرات من الحاق الأذى بها .

وعلى هذا فان عادة لبس الخواتم فى الأصابع يمكن أن تعزى الى الاعتقاد فى فاعليتها على نحو ما ذكرنا .

ومهما يكن من أمر ، فقد عرفت أنواع كثيرة لخاتم الزواج صنعت من المعادن المختلفة بل ومن الخشب والجلد والغاب أحيانا .

وقد استخدم الذهب فى البداية لارتباطه بفكرة « النقاء » كما أن قيمته كانت تشير اليه كرمز للثروة التى جلبها الزوج .

والى جانب رمز الاتحاد والأبدية المرتبط بخاتم الزواج فانه يعتقد بأن هذه الحلقة التى توضع فى الاصبع قد تطورت عن القيود الدائرية أو الاساور التى كانت تكبل بها الاسيرات فى الأزمنة البدائية . وبهذا يكون أثرا رمزيا — واو انه لاشعورى — لحالة الخضوع والعبودية القديمة . ويرمز تبادل خاتمى الزواج أيضا الى فقدان الحرية فهو قيد بالنسبة للرجل ، وخضوع بالنسبة للمرأة .

وهذه الارتباطات بالعبودية والدونية انبثقت بصورة جزئية من لغة شعائر الزواج المسيحية بتأكيدها الاتحاد الروحى الدائم بما يدل على التخلى عن الحرية كما يقول أحد الدارسين .

الاصبع الخاص بالخاتم : وهنالك دليل آخر على مفهوم العبودية التى يتضمنها استخدام خاتم الزواج تتبدى فى وضعه فى اليد اليسرى، فمنذ الأزمنة المبكرة واليد اليمنى ترمز الى القوة والسلطة بينما ترمز اليسرى الى الخضوع .

أما « البنصر » وهو الاصبع الذى يلبس فيه الخاتم فقد كانت له فى يوم من الأيام دلالة خاصة حين كان يعتقد قديما بأن يمرقا أو غضبا معينا يتصل مباشرة بمستودع العاطفة أى القلب . وان كان ذلك ليس صحيحا من الناحية التشريحية . ومن الحجج النفعية أن البنصر يمثل اختيارا منطقيا بتوسطه ، ولأنه أقل استخداما بالنسبة لبقية الأصابع بالاضافة الى أن اليد اليسرى أقل استعمالا من اليمنى .

ومهما يكن من أمر فان معظم أصابع اليدين كلتيهما قد استخدمت فى لبس الخواتم ، وخلال عصر « اليزابيث » فى انجلترا كان خاتم الزواج يلبس فى الاصبع السبابة كما يظهر فى صور سيدات ذلك العصر .

— ٣ —

« خمار الزفاف »

من بين العادات التى ترتبط بالعروس ، خمار الزفاف ، وله دون غيره من ملابسها دلالة رمزية خاصة ، وما يزال من أكثر ملامح ثيابها ذيوعا فى مراسم الزواج .

ونقاب العروس بصفة عامة هو تعديل موروث من الوقت الذى كانت تغطى فيه من الرأس الى القدم . وربما كان الغرض منه قديما هو حماية المرأة من الحسد واخفائها عن العيون المتطلعة .

وهنالك أسباب كثيرة فى تفسير هذه العادة القديمة الذائعة ، ويقال ان خمار الزفاف نشأ فى القديم كرمز لخضوع العروس لزوجها ، ومما يؤكد هذا الرأى مشابهة هذه العادة لعادة أخرى معروفة فى النظم الكنسية وأعنى بها « الخمار » الذى ترتديه الراهبات والذى يرمز الى الخضوع للسلطة المطلقة للنظام الدينى ، ويوضح هذا التشابه مايقال فى وصف الراهبات بأنهن عرائس المسيح ، وأنهن فى خدمة الرب ، وواضح جدا أن الخمار هنا رمز للخضوع دون جدال .

والاشارة الى الراهبات بأنهن عرائس المسيح تذكرنا بالمعتقدات القديمة عن الزوجة المقدسة أو الزوجة الالهية التى يمكن أن تتصل بالاله بالمعنى الحقيقى للكلمة ، وكان مثل هذا الاعتقاد معروفا فى مصر القديمة حيث كان يعتقد بأن فرعون ابن الله . وقد انتشرت أفكار من هذا القبيل فى العصور الأولى من المسيحية ، وجرى الحديث عن نساء نذرن أنفسهن للمسيح ووهبن له الجسم والروح معا ، وعزفن عن متع الحياة البشرية لأنهن ارتبطن مع المسيح بهذا الزواج الروحى .

تاج العروس : وهنالك عادات وشعائر مختلفة ترتبط بالزفاف ومنها تتويج العروس أو وضع الاكليل على رأسها . وعند اليونان قديما كانت العروس ترتدى خمارا من النسيج الرفيع فوق رأسها المتوج بالزهور ، وكان الرجل يرتدى لمثل هذه المناسبة رداء أبيض ويتوج رأسه باكليل من الغار .

وقد تكون عادة تتويج العروس عادة ملكية استحدثت فى الشرق القديم تشبيهـــا للعروس بالملكة كما تدل على ذلك الاشارة التى ترد فى « نشيد الانشاء » • وان كان لا يمكن الجـــزم بذلك ، ولكن الثابت كمـــا يقول الدكتور فؤاد حسنين ، أن هذه العادة قديمة جدا عرفها العالم القديم وبخاصة ابان ازدهار الحضـــارة اليونانية حيث استخدم الاكليل أو التـــاج كوسيلة من وسائل الزينة عند زفاف العروس • ولقد جرت محاولات لتحريم هذا التقليد ولكنهـا لم تـــدم طويلا ، بدليل هـــذه النصوص التى ترجع الى القرن الرابع الميلادى والتى تجمع على استخدام التاج أو الاكليل فى حفـــلات الزفاف الكنسية كرمز للفوز أو النصر •

ونجد أن لفظة « **كليـــــلا** » السريانية التى تعنى التـــاج مستخدمة فى الكنيســـــة القبطية للتعبير عن كل ما يتصل بطقوس الزواج الدينية.

وقد رجح الدكتور « فؤاد حسنين » أن التاج أو الاكليل قد انتقل الى المسلمين فى مصر فى القرن الخامس عشر ــ ان لم يكن أبعد ــ وذلك لأنه يذكر فى بعض كتب السير الشعبية أمثـال سيرة الظاهر بيبرس • وفى القــرن الثامن عشر نجد معجما لغويا عظيما يسمى « تاج العروس » •

وعن الشرق انتقلت هذه العادة الى الغرب، فقد جـــاء فى رسالة البابا « نيكلوس الأول » أرسلها فى عام ٨٦٦ الى مســـيحى بلغاريا ردا على فتوى طلبت منه خاصة باستخدام التـــاج فى الطقوس فكان جوابه ايجابيا •

وصيفات العروس :

ويرى الدارسون أن نشأة هـــذه العادة التى تحمل معنى التظاهر بالمقاومة موروثة من الأزمنة القديمة التى كان الزواج يتم فيها عن طريق السبى أو الفترة التى تلت هذه الحقبة ، وعلى هذا فمن الممكن اعتبار وصيفات العروس تطـــورا أو بديلا لحراس العروس الذين كانوا يكلفون بحمـــايتها من المصير الذى كان يتهددها على أن بعض الدارسين يرى أن هـــذه العادة قد تطورت عن العـــادة الرومانية القديمة التى كانت تقضى باحضار عشرة شهود ــ من أصدقاء عائلة العروس فى الغالب ــ فى مراسم الزواج . وان كان هذا الافتراض يهمل كلية ما تحمله هذا العادة انشائعة لدى جميع الشعوب تقريبا سواء كان هنالك تأثير للتراث الرومانى أم لم يكن ، كما



أنه لا يضع فى الاعتبار المحاولات التى تقوم بها العروس فى صورة محاكاة للتملص من اتمام الطقوس .

ومن مراسم الزواج الليبية أن العريس يجد عند وصوله الى المنزل خمس نساء فى انتظاره بالشموع المضيئة على جانبى باب حجرة الزفاف .

ومما يتصل بما سبق عادة قل انتشارها وهى عادة **قص شعر العروس** وكانت عادة قديمة ذائعة ، ويرجح أنها كانت مرتبطة بفكرة حرمان المرأة المتزوجة حديثا من موطن السحر والجاذبية الرئيسية حتى لا تثير الرجال الآخرين ، كذلك يرمز قص الشعر الى فكرة خضوع العروس السابقة ، كما أننا نجدها أيضا متمثلة فى مثال الراهبات والذى يمثل الخضوع للرب . ولعل مما يؤيد ذلك أننا نجد رمزا شبيها بذلك بالنسبة للرهبان سواء فى حلق الشعر كلية أو فى حلق قمة الرأس .

وفى الازمنة الحديثة فان تغطية الرأس بالخمار تحقق الغرض المنشود دون التضحية بسحر المرأة .

وفى مصر القديمة كانت العادة هى ربط شعر العروس فى نهاية مراسم الزواج ، وهى عادة كانت منتشرة فى بريطانيا قديما . ومما يتصل بهذه العادة ما نجده مرعيا فى الريف المصرى وفى بعض الاقطار العربية من تغيير أسلوب تصفيف شعر المرأة بعد الزواج تميزا لها عن العذراء « بمقصوصة » تتدلى على جانبى الوجه وذلك بقص الشعر فوق الجبهة .

زهور الزواج: ونجد أنه من أقدم الازمنة فان العروس كانت تحمل زهر البرتقال ، وهنالك كثير من الاساطير التى تدور حول هذه الزهرة وثمرها، ولما كانت شجرة البرتقال تزهر وتثمر فى انسجام وفى جميع الفصول فان المماثلة فى الاثمار واضحة ، ثم لم تلبث هذه الأزهار أن أصبحت ترمز الى الحظ السعيد والرفاهية وهما شيئان كانا مرادفين للخصب فى الماضى البعيد . ويقال ان عادة استخدام زهور البرتقال فى الزفاف قد حملها الصليبيون الى أوربا من الشرق ، وكانت العادة قبلا هى استخدام أغصان النوار على شكل تاج على خمار الزفاف وهى ممارسة أصلها شرقى .

وقد فسر «سبنسر» و «ملتون» البرتقالة بأنها هى « التفاحة الذهبية » التى أهدتها جونو لجوبتر فى يوم زفافهما .

كذلك نجد أن « زنبق الوادى » والورود قد أصبحت زهورا مفضلة فى الزفاف لرقتها وعبيرها . هنالك أيضا زهرة «الآس» وكانت أثيرة لدى القدماء لقدرة مقاومتها للذبول ، وكانت تعتبر زهرة الآلهة وكانت تستخدم دليلا على دوام الواجب والمحبة . وما تزال أغصان هذه الزهرة أثيرة فى حفلات الزفاف العراقية .

ان التعليل المعروف لنثر الزهور هو أنها بديلة من العادة القديمة وهى العراك الذى كان يدور حول الحصول على ربطة ساق العروس ، فانتقل التفاؤل الى الحصول على باقة الزهور فالعذراء المحظوظة هى التى تظفر بها لتكون أول من يتزوج .

النثار : كان العرب فى الجاهلية ينثرون فى وليمة الزواج على الحاضرين « نثارا » كان فى الغالب من التمر ، وعند كثير من الشعوب كان يجرى نثر الحبوب والارز خاصة ، وهى عادة موغلة فى القدم وشديدة الانتشار .

وبالنظر الى التراث **فان الارز** يرمز الى الخصب والانتاج ، واستخدامه يحمل معنى التمنى . وقد استخدمت الشعوب التى لم يكن الارز متوفرا لديها الحبوب الاخرى للغرض نفسه . ففى قرى النوبة نجد ذرة «الفشار» والبلح الذى يهدى الى المدعوين مع تقبل النقوط . وفى القرى التركمانية فى العراق الحلوى والنقود . وقد اعتاد الاغريق قديما أن ينثروا الدقيق والحلوى على العروسين تعبيرا عن تمنى توفر كل ما هو طيب وحلو مرغوب . وعند مسلمى الحبشة يراق على رأسيهما خليط من الزبد وعسل النحل ، وفى مصر ينثر الملح . أو النقود ونثر القطع الذهبية والفضية تطور لهذه العادات القديمة . وفى شمال انجلترا كانت تفتت كعكة الزفاف على رأس العروس .

وقد استخدمت **الفواكه** أيضا واستخدم «النقل» وخاصة فى بلدان البحر المتوسط كرمز للاثمار ، ففى اليونان قديما كان ينثر على العروس عند دخولها بيت الزوجية النقل والتين . وربما كانت جميع هذه الممارسات تعبيرا رمزيا عن استقبال العروس الى مجتمع جديد .

ونثر الارز وما يشبهه مصدره الرغبة فى تهدئة الأرواح الشريرة ومنعها من الاضرار بالعروسين ، اعتقادا من البدائيين بأنها تكون حاضرة دائما أثناء الزفاف ولذلك كان يقدم الطعام لارضائها .



على أن بعض الشعوب البدائية تعتقد أن الأرز يقوم بدور استمالة روح العريس لتبقى مع العروس ويمنعها من الهروب والطيران • وما يزال تناول الأرز فى اناء مشترك يتضمن مثل هذا المعنى لدى بعض الشعوب لأنه يرمز للصداقة والتقارب والمسالمة •

وتناول الطعام المشترك يمثل فى بعض البلدان جانباً من مراسم الزواج • وتتضمن شعائر الزواج التقليدية فى اليابان أن يشرب العروسان معاً •• وعندما تتم الطقوس يتبادلان الأقداح تسع مرات•

وكانت الزوجة الرومانية عندما تزف الى زوجها تشترك معه فى أكل كعكة مصنوعة من خالص الدقيق ، وكانت هذه الشعيرة هى التى ينعقد بمقتضاها هذا الرباط المقدس •• وفى القرى الليبية تتبادل العروس ملعقة مليئة بالحلوى مع جميع أفراد عائلة زوجها قد أعدت لهذه المناسبة وتحمل معنى المودة والصفاء الذى يرجى أن يكون بين الطرفين فى المستقبل ••

وعند الفجر يقوم رئيس الجماعة بكسر رغيف الخبز الى قطعتين يضع داخل كل منها حفنة صغيرة من الملح ويقدم احداهما الى العريس والأخرى الى العروس ، ثم يتبادل العروسان القطعتين قبل الأكل •• ونجد مثل هذه الممارسة فى القرى البولندية •

- ٤ -
معتقدات وممارسات رمزية

هنالك كثير من المعتقدات الخرافية التى ترتبط بالزفاف وتتصل بجميع الشعوب ونجدها فى جميع الثقافات ، بعضها يتصل بالتفاؤل والتشاؤم وبعضها يتمثل فى رموز مختلفة ماتزال تجد مكانها فى مراسم الزواج الحديثة •

فبعض الشعوب تعتقد أن الزواج يصبح سعيداً اذا تم يوم الأربعاء ، وغير سعيد اذا تم يوم الجمعة أو يوم السبت

وعند الشعوب العربية نجد ايثار ليلة الجمعة أو ليلة الاثنين باعتبارهما أياما مباركة •

وكان الاغريق يؤثرون شهر يناير كموسم للزواج ، وكانت تقدم الأضحيات فى صباح يوم الزفاف الى « زيوس » وهيرا ، وتراق الخمر •

هنالك أيضا بعض المعتقدات الشعبية التى تربط بالماء ، **ففضلا عن « الحمام »** الذى كان يتلو احتفالات القران عند الاغريق والذى كان ينبغى

أن يكون فى جدول أو نهر بعينه يذهب اليـــه العريس ، وتذهب العروس كذلك ويجلب اليهما بعض هذا الماء المقدس ، والذى نجد مشابها له الى حد ما فى تقاليد شـــعوب أخرى . ففى مصر فى القرن الماضى كانت « زفة الحمام » شيئا مألوفا ، وكانت العروس تذهب برفقة صديقاتها الى الحمام فى اليوم الذى يسبق ليلة الدخلة ، وكان الذهاب الى الحمام يتكرر فى يوم الأربعين • وهو بعينـــه ما تفعله الفتاة الليبية من الذهاب الى أحد الحمامات العامة فتنفق طيلة فترة الصباح فيه • والفرق هو فى تحديد اليوم •• ففى ليبيا يكون يوم الاثنـين هو يوم الاستحمام للعروس حين يكون يوم الخميس هو يوم الزفاف •

ونجد ممارسات أخرى تتصل بالمـاء ، فهو فى العادات الليبية السالفة رمز للسلام ، فالعروس ينبغى أن تدخل حجرة الزوجية تحمل أشياء بعينها من بينها جرة مملوءة بالماء• والعريس عندما يبلغ باب الحجرة تناوله احدى وصيفات العـروس جرة مليئة بالمـاء جاءت بها العروس معها فيحطمها •• ومن تقاليد الزواج فى القرى العراقية أن توضـع على مدخل الدار قدر أو اناء كبير ملىء بالماء ترفسه العروس برجلها وتدخل الدار ، وتتكرر العملية فى اليوم السابع ، فتذهب مع جمـع من النسوة فتملأ جرتها من مصدر للماء وتحضرها لتسـكب ماءها على عتبة البيت تأكيدا للبركة والحـظ ، والعريس أيضا يسكب المـاء عنــد خروجـه من مخدع الزوجية من ابريق وضع لهذا الغرض ••

وتحطيم الأطبـاق والأوانى الزجاجية والبيض وغير ذلك شىء مألوف فى شعائر الزواج • ويعتقد أن منشأ هذه العادة يمكن أن يرد الى بواعث منها أنـه يؤدى الى طـرد الأرواح الشريرة ، وبعض الشـــعوب البدائيـة تعتبره نوعا من الممارسـة السحرية تجعل الحمل بالأطفال سهلا • ويقال ان تحطيم الزجـاج أو الأدوات المماثلة أحيانا يمثل فقدان العروس لبكارتها وما يتصل بذلك •

هنالك أيضا أشياء تتصل بالتبرك بالعروسين أو بالمناسبة مثل قرص العروس أو وكزها ، أو العكس بأن تقوم العروس كما هى العادة فى العراق بصـفع غير المتزوجات على الرأس أو الخد لتجلب لهن الحظ السعيد ، وقد سبقت الاشارة الى شىء من هذا عند الحديث عن باقة زهر العروس • ومن أنواع التيمن أيضا ما يتصل بالأحذية ففى القرى البولندية مثلا تضع الفتيات عشية الزفاف فردة من الحذاء فى صف واحد يمتد حتى باب غـــرفة الزوجية وتعتقد الفتاة التى تجد حذاءها فى وضع



صحيح على يمين البــاب أنهـا ستكون أول من يتزوج ٠٠

ومن الأشياء الشائعة فى مراسيم الزواج **القاء الأحذية** والأخفاف على الزوجين ، وهذه الممارسـة يمكن أن تكون تمثيلا للمعركة بين أسرة العروس ورجال القبيلة وبين جماعة العريس الذى يحملونها بعيدا ٠٠ كذلك فان الحذاء منــذ الأزمنة القديمة معترف به كرمز للسلطة نجد ذلك فى الأساطير اليونانية ، كما أن الأشــوريين والعبرانيين كانوا يقدمون خفا عند اتمام الصفقات رمزاً لحسن النية ودلالة على تحــويل البضاعــة ، وكان المصريون القدماء يتبادلون الأخفــاف للــدلالة على انتقال الممتلكات أو للدلالة على مصادقة السلطة ٠٠ ولقد كانت العادة فى بريطانيا قديما أن يقدم الأب لزوج ابنته الجديد أحد أحذيتها دليلا عن انتقال السلطة اليــه ٠٠

وهنالك أيضا أشيــاء كثيرة ترتبط بعادات الزواج ليس من اليسير تقصيها جميعا وبخاصـة مايتصل برموز العادات والممارسات القديمة والتى مايزال كثير منها باقيا فى عادات الزواج الحديثة٠ ومن ذلك المفتاح ، والقضبان أو العصى ، والسيوف والتى تكاد أن تلتقى فى دلالتهــا ٠ فمن العادات الليبية التى أشرنا اليها أن العروس تجــد أمام المنزل ابريقا من الماء ، ومفتاحا أصم وبيضة ترمز الى الحياة والوئام ٠ وان المفتاح تعبير عن الرغبـة فى انجاب مولود ذكر ؛ وفى القــرى البولندية يحمل أصدقاء العريس قضبانا أو عصيا مزينـة بالزهور رمزا للخصوبة ، وقد أشرنا الى السيوف التى ترمز الى مثل هذه المعانى ٠٠ على أن السيف يحتل فى شعائر الزواج مكانا هاما ويحمل دلالات مختلفة ، فقد يحمل معنى التهــديد للعروس من الخيانة أو للعريس أيضا باعتبار السيف تأكيــدا لقدسية العهد الذى يربط بينهما ، ووضع المرأة يدها على السيف فى شعائر الزواج كان عمليـة اعداد لها لتتولى مسئولية الحفــاظ على استمرار الأسرة ٠٠

ومن الممارسات المتصلة بالسـيف فى هـــذه الشعائر عادة مد السيف عبــر المدخل للحيلولة دون دخول العروس ، وكان يسمى «سيف الزواج» وغرضه تذكير الزوجة بعقوبة عـدم الاخلاص ٠ ولقد كان السيف أيضــا ــ وما يزال فى بعض البلاد ــ يغرز فى شجرة أو عمود ، أو سقف أثناء اتمام شعائر الزواج ، بغرض اختبار حظ الزواج بمدى عمق الأثر الذى يتركه السيف ٠٠.

ومن العادات المرتبطة بالسيف فى هذه المناسبة رقصات السيف المشهورة ٠ وذلك يذكرنا بكثير من الرقصات الطقوسية المرتبطة بالــزواج والتى ماتزال مرعية فى بعض البلدان مثل رقص «الحلقة» الموغل فى القدم ؛ والذى يمكن أن نراه فى القرى التشيكية وتقوم به النساء متشابكات أيديهن فى حلقة تدور حول المنزل أمام الأبواب وخلف النوافذ والذى يستمر ساعات طويلة من الليل ٠٠

« **فوزى العنتيل** »



دكتور احمد مرسى

ـ ٢ ـ

يتابع الكاتب فى هذا المقال دراسته التى بدأها فى العدد السابق عن « الفولكلور وثقافة المجتمع » ليستكمل تحليله للاطار الثقافى لمجتمعنا من خلال مأثوراته الشعبية الحية ، فقد تبين فى الجزء الاول من دراسته مدى تأثير الاطار الثقافى للمجتمع على الافراد ، ومدى ما يقوم به من وضع أسس السلوك والعلاقات المختلفة ، وتدريب الافراد على الاستجابة لما يفرضه المجتمع عليهم ٠

لا شك أنه من المقرر أن ثقافة المجتمع تخلق حوافز معينة للسلوك المرغوب فيه ، فالسلوك الذى يحبذه المجتمع يجب أن يكافأ بشكل أو بآخر ، والا فان الامور سوف تختلط على الفرد، ولا يستطيع المجتمع حينئذ أن يقوم بدوره الذى يضطلع به فى تنظيم السلوك ٠

والحكايات الشعبية مليئة بنماذج من الابطال والاشخاص الذين ينالون كل شىء مكافأة لهم على سلوكهم الطيب ، وأخلاقهم الحميدة ، أو جزاء لهم على مالاقوه من مشقة فى حياتهم وما تحملوه من مصاعب فى صبر وجلد ، فهم يؤمنون بأن « الصبر مفتاح الفرج » وأن « كل عقدة لها عند الكريم حلال » ، فالحكاية التى تروى ان الملك والوزير خرجا ذات يوم يتفقدان أحوال الرعية فسارا حتى وصلا الى خباء اعرابى وأمه ، فى الصحراء ، وان الاعرابى لم يكن يملك غير ناقة وحيدة نحرها احتفاء بضيفيه اللذين لم يكن يعرفهما ٠ وتمضى الحكاية لتصور ما أحسه الملك ووزيره تجاه الاعرابى من اعجاب به لكرمه ، تقرر الملك أن يترك له صرة من المال ، ثم يرحل مع وزيره ، ولكن أم الاعرابى تجد النقود ، فتعطيها لابنها وتطلب منه أن يلحق ضيوفه ليعطيهم ما نسوه ، ولكن الملك يخبر الاعرابى أنه تركها له عن عمد، فلا يقبل الاعرابى جزاء على كرمه ٠ ويحتار الملك ماذا يفعل ثم يهتدى الى أن يطلب من الاعرابى ان يأتيه فى المسجد فى أى يوم من ايام الجمعة اذا ما احتاج الى شىء ٠ ويشكره الاعرابى ، ويعود الى خيمته ليقاسى شظف العيش مع أمه ، حتى يتذكر ما قاله له الملك ، فيرحل اليه ، ليصلى معه فى المسجد ، ويطلب منه شيئا يقيم أوده ٠ ولكنه عندما يصل الى المسجد ويقف خلف الملك وجده يرفع يده الى الله قائلا : « يارب » فيقرر ألا يطلب من الملك شيئا ، فالله أكبر من كل الملوك ، وها هو الملك نفسه يطلب من الله سبحانه وتعالى ويعود الى خيمته ليجد أمه قد نقلتها من مكانها ، لأن الريح قذفت بها بعيدا عن المكان

الذى كانت فيه قبل ذلك • وعندما يحـــاول الاعرابى أن ينصب الخيمة مرة ثانية يعثر على كنز مدفون فى الرمال ، وتتغير حاله ويتبدل فقره غنى وبؤسه نعيما • ويتـــذكر الملك هذا الاعرابى ، فيرغب فى معرفة أحواله ولماذا لم يأت اليه كما قال له ، فيذهب مرة أخرى مع وزيره الى الاعرابى الذى يكرمهما كرما شديدا ويحكى لهما قصته، ويطمع الوزير فى رواية ـ والملك فى رواية آخرى ـ فى مال الاعرابى فيقترح على الملك أن يلقى عليه عدة اسئلة على شكل « فوازير » فاذا تمكن من الاجابة عليها تركوه واذا أخطأ قتلوه ، وينجح الاعرابى فى معرفة الاجابات الصحيحة ، فيحصل على مـــكان الوزير مكافأة له على كرمه وحسن خلقه •

ويؤثر الاطار الثقافى الذى يشترك فيه افراد المجتمع جميعا ، فى اضفاء الروح الجماعية التى تنشأ عن التعاون بين الافراد على المجتمع ، ومن ثم يتمكنون من أن يعيشوا معا ، وأن يعملوا معـا متكاتفين ويبدو ذلك واضحا فى أغانى العمـــل الجماعية التى تتمثل فى أغانى الصيادين والعمال وفى اغانى الفتيات اثناء جمع القطن، وهى الاغانى الشائعة فى مصر كلها ، فعلى ضربات المجاديف يغنى الصيادون :

قائد مجموعة العمال :

× كل ما انعس وانام

المجموعة :

– رن الغوش يصحينى (١)

× وانا كل ما انعس وانام

– رن الغوش يصحينى

× وقصدنا باب مولانا

– كريم يارب ما تنسانا

× وقصدنا باب مولانا

– كريم يارب ما تنسانا

وعلى ذلك تنتقل روح الثقافة ومضمونها من فرد الى فرد ، ومن جيـــل الى جيـــل عن طريق ما تهيئه من أساليب التعبير التى يحملها الافراد ويؤثرون بها فى بعضهم البعض فى مجـــالات العمل واللهو ، وغيرها من المجالات التى تتـــاح فيها الفرصة للاحتكاك الشخصى بين الافراد •



(١) الغوش : الاساور الذهبية •

ولا شك انه من البديهى ان تمثل ثقافة المجتمع ليس واحدا أو متماثلا عند كل الافراد المشتركين فى هذه الثقافة لانه على الرغم من أن هنـــاك أسسا عامة واطارا عاما يضم الافراد بين جنباته، الا أن الحقيقة الموجودة فى الحيـــاة هى ان الفرد لا يتكرر ، وان كل انسان انما يشترك مع غيره فى الكثير من الخصائص ، كما يفترق عنـــه فى الكثير أيضا • ومن هنا يمكن لنا أن نلاحظ ان هناك عوامل ثقافية مشتركة بين جميع الافراد ، تنجم عن الخبرات المشتركة التى يزودهم بهـــا المجتمع ، كما ان هناك عوامل ثقافية خاصـــة تأتى من تنوع التجارب ، والاختلاف الطبيعى بين الافراد فى الشـــكل والقدرات والخبرات التى يحصلونها أثناء حياتهم ، ويعد هذا هو السبب فى أن هناك القادرين على ابداع الاغانى والاشعار وحـكاية القصص ، كما يوجـــد الى جانبهم من لا يستطيعون ذلك بنفس المهـارة والحذق الذى يبدو به الاولون •

كما ان هذه العوامل الخاصة هى التى تحدد الفروق بين الافراد فى المجتمع تبعـــا لسنهم وطبقتهم الاجتماعية ، وكونهم ذكورا أو اناثا • والمجتمع أكثر وعيا بهذه الفروق من الفرد نفسه ومن ثم فهو يرتب عليها انماطا من السلوك ، لابد من احترامها والخضوع لهـــا ، وتجد هذه الانماط فى العادة استجابة مباشرة لها سواء فى سلوك الفرد ، أو فى تعبيره عن مضامينها • فعندما يذكر أحد الرجال « انه مش ممكن واحد غنى يتجوز واحدة فقيرة أو أنه مش ممكن واحد فقرى يتجوز واحدة غنية •• وانه كل واحد لابد انه ياخد اللى من توبه » وينعكس ذلك فعلا على الفرد فلا يجعله يفكر فىأن يتجاوز هذه الحقيقة الصارمة يصبح الامر عرفا أو قانونا ، لابد من احترامه من الجميع • كما ينعكس ايضا على التعبير الفنى الشعبى فى الاغنية :

المغنية :

× **من كتر مالى خدت من بيت عالى ••**

المرددات :

— **من كتر مالى خدت من بيت عالى ••**

× **خدت الاصيلة وزدتها بالمال ••**

— **من كتر مالى خدت من بيت عالى ••**

أو تقول أغنية أخرى :

× **تخطب الحلوين ليه يا قليل الدراهم**

— **تخطب الحلوين ليه يا قليل الدراهم**

فانها تتفق مع الفروق الطبقية التى يضـعها المجتمع لتحديد العلاقات بين طبقاته المختلفة فكما أن « الميه ما تطلعش فى العـــالى » ، و « العين ما تعلاش على الحاجب » فان من لا يملك المال ، ليس من حقه أن « يخطب الحلوين » ، ذلك أنهن من حق الذى يستطيع أن يقدرهن حقهن •

ولا تقتصر التأثيرات الخاصة على ذلك فحسب فان تقدير المجتمع للذكر يختلف عن تقـــديره للانثى ، ولقد أصبح الامر مستقرا تماما فى ثقافة المجتمع ، حتى ان الانثى نفسها تأخذ الامر على انه قانون لايقبـــل النقض ، وينعكس هذا على تعبيراتها فالام التى ترقص طفلها أو طفلتهـــا فتقول :

لما قالوا دا ولد •• انشد حيلى وقام

وجابوا لى البيض مقشر •• وعليه السمن عام

لما قالوا دى بنيه••انهدت الحيطة عليه

وجابوا لى البيض بقشره••وعليه السمن ميه

والمثل الذى يقول « يا مخلفة البنات يا شايله الهم للممات » انما يوضحان فعلا مكانة كل من الرجل والمرأة فى ثقافة المجتمع الشعبى ،فالمرأة دائمـــا فى مرتبة أقل شأنا ، وهى مقتنعة بذلك سعيدة به ، تؤكده تربيتها لاولادها ، ونظرتها الى زوجها واخوتها الذكور • وعلى ذلك فان الاطار الثقافى بما يحفل به من عناصر ثقافية مختلفـــة تصوغ الى حد كبير شخصية الانسان ، عنـــدما تتعمق وجدانه ، وتنفذ الى اعماقشخصيته وتتحد اتحادا كاملا مع غيرها من العناصر الاخرى التى تكون ابعاد شـــخصية الفرد ، حتى تصبح كلا متكاملا غير محسوس ، فانها تقوم بعملهـــا فى تكييف سلوك الفرد ، وتحريكه دون أن يشـعر هو بذلك •

ويمكن لنا القول بناء على ما تقدم بأن الاطار الثقافى يلعب دورا كبيرا ، فى علاقات الفرد بغيره من الافراد ، فكل مجتمع له نماذجه الخاصة التى التى يستطيع بها ان ينظم الاشكال المختلفـــة للعلاقات وأنماط الحياة لاعضائه الذين يتميزون بأنهم يحتلون مكانا معينـــا فى بنائه ، كالكبار والصغار والآباء والابناء والسادة والخدم والاخوة •• الخ فالحدوته التى تقص أن واحدا من السادة كان يربى كلابا عنده ، ويأتى فى مناسبات معينة بأحد خدمه لكى يتركه للكلاب تمزق جسده ،

ليسلى بذلك ضيوفه الذين يشتركون معه في نفس الطبقة الاجتماعية .. يمكن أن تعطى صورة لشكل من أشكال هذه العلاقات فالحدوته تمضى لتصور ان خادما قام على خدمة هذه الكلاب ورعايتها وأنه أحسن معاملتها حتى اذا جاء أوان المناسبة التى يلهو فيها السيد بالخادم ، أتى به واحكم وثاقه ، ثم اتى بالكلاب وأطلقها عليه ممنيا نفسه وأصدقاءه بمشهد طريف ، ولكنه لا يلبث ان يصدم وهو يرى الكلاب تلعق يد الرجل وتقف حوله دون أن تمسه بأذى فيجن جنونه ، ويأمر بحبس الكلاب حتى تزداد جوعا ، ثم يأتى بها مرة ثانية ، ولكن الكلاب ، تكرر ما فعلته فى المرة الاولى ومن ثم ينظر اليه الخادم ليقول له ان الكلاب قد حفظت الجميل عندما قام على خدمتها ورعايتها وانه ـ أى السيد ـ لم يصل الى مرتبة هذه الكلاب . ولعل هذه الحكاية من بقايا المرحلة التى كان المجتمع فيها يعرف العبيد الذين يملكهم السادة ، ويستطيعون أن يفعلوا بهم ما يشاءون ، دون خوف من مسئولية أو عقاب .

والعلاقات التى تتكون نتيجة للزواج مثلا ، تختلف عن العلاقات الناشئة عن صلات الدم ، غير أن النوعين تربطهما صلات وروابط مشتركة فى مجتمع اليوم فالمجتمع يعترف بوجود وحدات اجتماعية وثيقة الارتباط ، تعد حلقة الوصل بين الفرد والمجتمع ، ويلقى عليها المجتمع أعباء كثيرة كتعليم الصغار مبادىء مجتمعهم وتلقينهم المعارف المختلفة وسد حاجات الفرد من الغذاء والكساء والعناية به ، اذ أن طبيعة الحياة العائلية فى المجتمع المصرى عموما ، تطيل من فترة اعتماد الابن على أبويه ، ويتيح ذلك دون شك مجالا كبيرا للاسرة كى تكيف سلوك ابنائها مع أنماط السلوك المعتبرة فى المجتمع ، وتعلمهم أيضا . ولذلك فالزواج الذى يعد الخطوة الاولى نحو تكوين الاسرة ثم العائلة بعد ذلك اتحاد معترف به دينيا واجتماعيا بين الرجل والمرأة . كما أن المجتمع الشعبى يرى أنه أفضل اشكال الحياة التى يرغبها لافراده البالغين ، وقد سبق الحديث عن ذلك ، عند وصف عادات الزواج .

ويستمد الزواج أهميته من وظائفه العديدة التى يقدمها للزوجين فهو وسيلة منظمة لسد الحاجات المختلفة سواء كانت عاطفية أو جنسية أو اقتصادية ، ويعد التجاوب العاطفى ذا أهمية كبرى لنجاح الزواج ، وربما تبادر الى الذهن أن ذلك لا يمكن أن يتحقق فى ظل الفصل المتصور بين الجنسين فى المجتمع الشعبى ، ولكن الحقيقة انه حتى عندما يتم الزواج عن طريق الاسرة او العائلة ، ولا تتيح تقاليد المجتمع او الاسرة الفرصة المناسبة للفتى والفتاة كى يتعارفا قبل الزواج فان المجتمع يجتهد فى التوفيق بين افراد لديهم القدرة على أن يعيشوا معا فى سعادة وهناء ، فالاغانى والامثال التى تتحدث عن الاصل ، والحسب والعصبية انما تعنى العائلات التى تتشابه فى اطارها الاجتماعى وقدراتها المادية . فالمثل «آخد ابن عمى واتغطى بكمى» و « الاصل بيونس » وهذا الموال :

مادام غويت النسب ياعينى .. على بيت الاصيل دور

تعيش مسرور يا حبيبى .. وحواليك شمع بينور

اوعى تعفش لا تتعب بعد ما تدور

والاغنية :

المغنية :

× من كتر مالى خدت من بيت عالى

المرددات :

— من كتر مالى خدت من بيت عالى
× خدت الاصيلة وزدتها بالمال
— من كتر مالى خدت من بيت عالى
× من كتر مالى خدت من بيت عالى
— من كتر مالى خدت من بيت عالى
× خدت الاصيلة اللى تريح بالى
— من كتر مالى خدت من بيت عالى
× خد بنت عمك يا كتير المال
— من كتر مالى خدت من بيت عالى
× أوعى تروح للدون تتجوز بنته (١)
— من كتر مالى خدت من بيت عالى
× أحسن تبقى عيبه فى حقنا يا غالى
— من كتر مالى خدت من بيت عالى

انما توضح جميعا هذه الحقيقة ، فابن العم من نفس الاسرة ، ولا يهم فى كثير أو قليل ان يكون غنيا أو فقيرا ، فالتوافق قائم على صلة الدم التى تربط بين ابناء العمومة بعضهم البعض ، فى اطار العائلة الخاصة ، والمجتمع الكبير . كما أنه لايقدر على مهر الاصيلة ، الا اصيل مثلها ، ومعروف ان الاصل دائما مرتبط بالطبقة الاجتماعية التى ينتمى اليها الفرد .

---

(١) الدون : يقصدون به الانسان الخسيس الاصل، والنذل . ويقولون فى نص آخر «اوعى تروح للنذل تاخد بنته .

وإذا كان الاطار الثقافى الذى ينشأ فيه الفرد هو الذى يحدد شكل علاقة هامة تحتل مكانا بارزا فى حياة المجتمع ، كعلاقة الزواج ، كما يحدد أيضا مضمونها فانه يرسم بنفس الاسلوب الحد الذى يتم عنده الانفصال بين الزوجين ، اذ يستحسن المجتمع أشياء ويفضلها على غيرها ، كما يستنكر اشياء أخرى ، فيحفز الافراد على سلوك ما يناسب استحسانه ، أو استهجانه ، تبعا لموقفه من العلاقة نفسها ، وهو الموقف الذى ينبع أصلا من اطاره الثقافى • فالمجتمع عندما يدعو الى تحبيذ الزواج ، أو الحديث عن الاصل الكريم والشهامة والشجاعة والكرم ، وغير ذلك من العلاقات والمثل الخلقية انما يعكس فى الحقيقة قيمته الثقافية • ففى الموال الذى يقول :

البت قالت لابوها ولا اختشت منه
توب الحيا يابا انقطع والنهد بان منه
والفجل ان يمنن يقتله منه (١)
ومطرح كتر دابيه خف القدم عنه (٢)
لتروح منه حاجة يتهموها فيك
تبقى انت متهوم وغيرك يكتسب منه

يصور فتاة تحدث أباها عن رغبتها فى الزواج فى اطار من الرمز ، فقد نضجت وآن الأوان لكى تتزوج ، وترمز بحالها الى نبات « الفجل » الذى اذا أصابته حشرة « المن » فانها ستسبب فى موته • ويحمل الموال صورة أخرى فى شكل نصيحة تتلخص فى أن المكان الذى يكثر تردد الناس عليه ، لا يجب على الانسان أن يتردد عليه مثلهم حتى لا يحدث ان يساء اليه نتيجة لذلك ، والمعنى المقصود من وراء ذلك لا شك واضح • والموال الذى يتحدث عن طباع بعض الحيوانات التى يرمز بها الى ما يقابلها من خصال انسانية انما يكشف أيضا عن انعكاس الحصيلة الثقافية عند المجتمع على أنماط تعبيره ، كما يكشف عن شكل الخبرة المتراكمة فى ثقافة المجتمع نتيجة ملاحظة الانسان الموصولة للطبيعة والحياة بكل ظواهرها ، من حوله •

السبع له طبع والضبع له طبع والديب له طبع
والكلب له طبع والكريم له طبع والبخيل له طبع
السبع له طبع لو ملك الخلا يبرح



---

(١) المن : حشرة تصيب النبات وخاصة القطن وتسبب النبات .

(٢) دابيه : التردد عليه •

والضبع له طبع لو دخل الغلام يجرح
والديب له طبع لو ملك الغنم يجرح
والكلب له طبع ما يبات الا فى أنجس المطرح
والكريم له طبع لو جاله الضيوف من بعيد يفرح
ويقول يا مرحبا يا ضـــيوفى شرفتونا ونورتوا علينا المطرح
اما البخيل له طبع لو شـاف الضيوف من بعيد وسـبـه يسسبغ ويقول جايين ليه سودتوا علينـا المطرح (١) ٠

فالمجتمع يذم خصالا معينة ، ويمتدح أخرى ، وهو بالطبع يذم البخل ، ويكره صباح الصباع والدياب ، ويمتدح بالكرم ، ويفضـل الانســان الكريم على غير الكريم والحكايات والامثال حافلة هى الاخرى بما يؤكد ذلك « فاللى يهفـه العويل نسمه » و « الكريم لا يضام » و « اكرام الضيف أحد من السـيف » ٠ ومن هنا فان كبير القوم لا بد من ان تتوافر فيه كل الصفات التى يضعها الاطار الثقافى على النماذج المثلى للسلوك ، فهو أب للجميع يلجأون اليه فى الملمات ، ويستشيرونه فيما يعن لهم من أمور الحياة ٠

المشـيخة عيش وعليج ٠٠ وبكرج ع النـار ديمه ٠٠ (٢) ٠

وجول جاس فى ساعة الضيج ٠٠ وحجة نيجى مستجيمة ٠٠ (٣) ٠

وربما كان الحديث عن الكرم وغيره من الخصال الحميـــدة ، مرتبطـــا بالحـديث عن المال ، فالاهتمـــام بالمال فى الثقـــافه الشـــعبية والتعبير عن هذا الاهتمام ، ليس من أجل المال ذاته ، ولـكن الاهتمـام به ، من أجـل المكانة الاجتماعية التى يحتلها الفرد الذى يملكه ، ذلك ان كل انسان انما يرغب دون شك فى الحصول على احترام المجتمع ، وتقديره وهذه الرغبة ليست مقصورة على فرد دون غيره ، ولكنها رغبة عامة تلقى اســتجابة كبيرة من المجتمع ٠ وتختلف بالطبع الأساليب التى يسلكها الفرد فى المجتمع للحصـول على هـذه المكانة الاجتماعية ، تبعـا للاطار الثقافى الذى يفاضـــل بين هذه وتلك ، ويحبذ هذا الأسلوب ويستنكر الآخر ٠ ولا شك أن المال هو أحد الأساليب الهامة التى يمكن للفرد عن طريقها أن يكتسب مكانة اجتماعية رفيعة فى مجتمعه وهناك صور كثيرة للتعبير عن الاحساس بقيمة المال فى جميع أشكال المأثورات الشعبية ٠ فالمثل يقول « القرش حلو يعمل لصاحبه مقدار ، بعد ما كان اسمه عمر يندهو له يا حج عمار » يقول مثل آخر « قرشك فى جيبك ساتر عيبك ، وفضله عليك » ٠٠

ويقول الموال :

طول ما معك المال تعمل لك الرجال خاطر ٠٠ كلامك بيمشى ع العـــدا يا عم ٠٠ ع العـــين وع الخاطر ٠٠
واللى بلا مال بين الرجال ٠٠ لا هو ع البال ولا ع الخاطر ٠٠

أما الحواديت فانها حافلة بما يؤكد قيمة المال فى حياة المجتمع ، فبطل الحدوتة لا بد من أن يعثر على كنز ، او ان يتزوج من بنت السلطان ، أو غير ذلك من الاساليب التى يمكن أن يعيش بها حيـاة رغده ، مترفه ٠ ولـكن على الرغم من ان المجتمع يعرف ما للمال من قيمه ، الا أنه قد ذمه كثيرا ، واعتبره افه من الافات التى تصيب المرء ، فى خلقه ، خاصة اذا ارتبط المال بالخسة والنـذاله ولذلك فانه من المألوف أن نجـد فى مأثوراتنا الشعبية الأسـلوبين معا ، من مدح ، ومن ذم ٠ ينعكسان على تعبـــير الشـــعب والحكايه الشـــعبية التى تتخذ من عبـــارة « السعادة مش بالمال دا السعادة بخلو البال » موضـوعا لها ، تصـور المال كمصدر لتعاسـة الانسان وشقائه اذ يسبب له عدم الاستقرار ، أما السـعادة الحقيقيـة فهى فى الصـحة وراحة البال ٠ وتمثل هذه العبارة قيمة سـائدة فى المجتمع الشعبى ، فتصوير المال والغنى على أنهما لم يكونا يوما مصـدرا لسعادة الانســان ولعل السبب فى ذلك أن ٠٠ الشعب قد لا حظ أن الاغنياء أنانيون فى الغالب الأعم ، كلما ازدادوا غنى ، ازدادوا طمعا وتكالبا على المال ٠ وتحكى القصـــة أن الملك ســأل وزيره يوما عن كنه السعادة ، وانهما قررا أن يجريا تجربة لكى يعرفا بها هل يحقق المال السعادة للانسان ؟ فيمنحان رجلا بسيطا مبلغا كبيرا من المال ، ولا يصدق الرجل أنه يملك كل هذا المال ، فيهجر عمله ، وتصيبه الحيرة فكيف يحافظ على المال ، وكيف ينفقـه ، ٠٠ الخ ٠ ولا يقف الأمر عنـد الحيرة والارتباك فحسب ، بل ان علاقته تسوء بأهل بيته نتيجة انصرافه عنهم ، لتفكيره المستمر فى

---

(١) ينسبغ : يسود ٠

(٢) المشيخة : الرئاسة ـعليش وعليج : طعـام للضيـوف ـ ولدوابهم (عليق) وبكرج ع النـارديمه : واناء الشاى دائما ساخن ٠

(٣) جول جاس فى ساعة الضجيج : قول هيا فى وقت الضيق وحجة تيجى مستجيمة : ورأى يأتى صادقا ٠



المـال ، وتقع عدة أحداث مؤلمة للرجـل ، يقرر بعدها أن السبب فى كل ما حدث له هو المال الذى أعطاه له الملك ووزيره • وعندما يعود الملك والوزير الى الرجل ليسألاه عن رأيه فى السعادة وهل تحقق عن طريق المـال ؟ •• فيجيبهما ان السعادة مش بالمال دا السعادة بخلو البال » ••

والحقيقة ان مثل هذه القيم قد تبنتها الطبقات الاجتماعيـة العليا فى المجتمع التى حرصت على تأكيدها ، وان تظل حية مســتمرة ، باقناع الطبقات الدنيا ان المال سبب من أسباب الشقاء ، ومن ثم فان فى الفقر سعادة لا يدركها الاغنياء ، ولذلك يجب أن يظل الفقـراء فقراء والأغنيـاء أغنيـاء ، بل ان الفقـراء لا بد من أن يزدادوا فقرا ، واما الأغنياء فالنتيجة المنطقية أن يزدادوا غنى وثراء •

وتكشف هذه الحدوتة وغيرها عن ثمة هامة ، حرصت الحكايات الشعبية على تأكيدها ، ولعلها ممـا لا حظه المجتمـع ، نتيجـة خبرته الطويلة بالملوك والحكام ، فقد صورهم دائما ، لا يشغلهم الا التافه من الأمور ، ذلك أنهم بعيدون كل البعد عن حياة الناس وقد جذبت حياة الملوك وما يدور فى القصور أنظار المجتمع الشعبى الذى تطلع الى أن يكون له نصيب مما تحفـل به حياة القصور

من بدح ورف ، وما تعمر به الموائد من الطعام والشراب ، ولعل ذلك هو ما دفع الشعب دائما الى ان يصور ابنــاء الملوك خاطبين ، تافهين لا يحسنـوا شيئا ، وان بناتهم جميلات ، لكي يستطيع عن طريق تزويج أحد أفراده الأذكياء الذين يتفوقون على أبناء الملك قـوه وشجاعه ، واقداما ، علاوة على ذكائهـم ، من بنت الملك ، حتى يصل الشعب بهذه الوسيلة الى حكم نفسه ٠ ان الشعب الذى كان يرى الملك وراثة ، ندور فى حلقة لا يستطيع النفاذ منها قد استطاع أن يرسم لنفسه طريق الوصول الى الحكم ، ولذلك اختار دائما أن يتزوج « الشاطر » من الأميرة ، وأن يصبح الملك بعد أبيها ، ولقد كان يمكن أن يجعل ابن الملك هو الذى يتزوج فتاة من فتياته أى من الشعب ـ ولكنه يعرف ان الملك سوف يظل فى يد الرجل ، وفى يد أبنـائه الذين ينتمون الى الملك ، لا الى الشعب على العكس مما لو تزوج أحد أبناء الشعب من بنت السلطان ٠

وتلفت كلمة « شاطر » التى تستخدم كثيرا فى حكاياتنا الشـعبية النظر الى مدلولهـا الذى اتخـذ سمة الذكاء ، والحذق والبراعة ، مختلفا بذلك عن الاصل اللغوى الذى نشأت عنه أصلا فهى مرتبطـة باللصـوصـية والسرقة أكثر من ارتباطها بالجد والاجتهاد والمثابرة والذكاء ٠ ان اسـتخدام هـذه اللفظـة بالمدلول الجديد يمكن ارجاعه الى الفترة التى كان الذين يحكمون الشعب فيها غرباء عنه يمتصـون دمه ، ويرهقونه بما لا يستطيعه ، ولم يكن يستطيع أن يقف فى وجه هؤلاء الحكام غير « الشـطار » فكانوا يسرقون الحكام ، الذين كانوا يسرقون بدورهم الشعب ٠ ولكن هؤلاء الشـطار كانوا من أبناء الشـعب ، ومن ثم فلم يكونوا يسرقونه ، ولذلك احتفل بهم الشعب ، وأكبر من شأنهم انتقاما مما يفعله به حكامه ، فقد اشتهر من أسـماء أبطال الحكايات الشعبية « الشاطر حسن » ، وغيره من «الشطار» ولعل حكاية على الزيبق المصرى ، أكبر مثال على هذا النوع من القصص الشـعبى فقد أوصـل الشعب « شطاره » الى مراكز الحـكم أيضـا ، عن طريق ارهابهم للحكام الظالمين كما أوصـل أبناءه الى الحكم بتزويجهم بنات الملوك ٠ وعلى أية حال فانه مهما اختلفت الأسـاليب التى تقررها ثقافة المجتمع ، من أجل بعث الرضـا فى نفس الفرد ، فان النتائج دائما تتساوى فى انها تحقق الرضـا والسرور للفرد ، مما يجعله قادرا على مواجهة الحياة وتحمل أعبائها ٠

ويذم المجتمع الدين ، ويرى انه شر يجب على الانسان ألا يقع فيه فيقول الشاعر الشعبى :

الدين دل ٠٠ وان جا للعزيز يهينه
وبعد الرضا ينظر أيام غضيبه ٠٠
ونزيد هدومه ٠٠ وما عدش يعرف يلم هدومه ٠٠
ويبجى كما غرجان فى ديمومه ٠٠
وان جاه ضيف ما يجدر على توجيبه
وليته جدت كل يوم خصومه ٠٠
يزيد كرهها حالا تبين عيبه (١) ٠

فالدين يقلل من مروءة الانســان ، ويجعله ذليلا فى قومه ، غير قادر على الوفاء بما يتطلبه منه المجتمع من نماذج السلوك والخلق التى يجب أن تتوافر فى الرجل ٠

ويولى المجتمع اهتماما كبيرا للذكور دون الاناث ويمكن ملاحظه ذلك من متابعة الحياة فى المجتمعات الشـعبية وعاداتها وتقاليدها بنفس القدر الذى يمكن به ملاحظه ذلك من خلال مأثوراته الشعبية٠ ولا شـك أن العوامل الثقافيـة تلعب هنا دورا لا يمكن انكاره ٠ فى تقرير الصفات التى يرى المجتمع أن تتوافر فى رجاله ، وطبيعة علاقاتهم ببعضـهم البعض التى تنشـأ نتيجـة الاحتكاك المباشر بينهم ، مما يفسح المجال لانتخاب الصفات المثالية ، وتأكيد العلاقات الصحيحة التى تعتبر ضرورية لاستمرار حياة المجتمع بأقل قدر ممكن من الخسـارة ، سـواء كانت مادية أم معنوية ، حتى يضمن المجتمع لنفسه ولأفراده حياة مستقرة آمنة ٠ ومن هنا كان نموذج الرجل فى التصور الشعبى ، هو الرجل الشهم ، الصادق ، الذى يشارك فى تدعيم بناء المجتمع بخصاله الحميدة ، من كرم ، وعزة نفس ، ورغبة فى التعـاون مع غيره ٠ ومن هنـا أيضـا كان تقدير المجتمـع للصداقة ، واحتفاله بها كعلاقة صحية يهمه أن يؤكدها ، ولذلك فهو يذم النذل الذى لا يرعى حق الصداقة واللئيم ، و « قليل الأصل » الذى يعنى به نمطا انسانيا لا يرجو له الاستمرار بين ظهرانيه ، لأنه يحتقره ، ويتقزز من سـلوكه ، ومن ثم فهو دائم الذم له ، والتصغير من شـأنه اذ لا يجدى معه المعروف أو العمل الطيب ، فهو دائم التنكر له ، لا تهمه الا مصلحته الشخصية فحسب فالرجل فى المجتمع له مكانه المقدم على كل شىء آخر فى الحياة :

---

(١) جا : جاء ـ أيام غضيبة : أيام سيئة قاسية ـ ماعدش : لايستطيع يلم هدومه ، يضم ملابسه ـ غرجان : غريق ـ فى ديمومه : فى الماء ـ مايجدر على توجيبه : القيام بواجبه واكرامه ـ وليته : زوجته .



لا تفرحي بالمال يا أم المال
المال يفنى والرجال راس مالى

والرجل « اللى ما يدارى على الدم ، ويحمـل عيب الرفاجة ، لا تفرحوا ان لم ، ولا تحـزنوا ليلة فراجه (١) » لا يلقى ما يلقاه الرجل الأصيل من احترام المجتمع :

« مليح النسب مشيك معاه تجاره ٠٠ ان مال الزمان يمشى على ترتيبه » فهو سـند للمرء فى مواجهة قسوة الزمان ، يخفف من ألمه ، ويهـون عليه مصابه ، أما « قليل الأصل » ٠

« جليل النسب مشيك معاه خسارة ٠٠ يشبه لعشب الدار فى تعجيبه » ٠

فيشبه العشب الذى يفرش تحت الدواب فى الحظيرة ، وهى صورة كريهة تلائم نظرة المجتمع الحقيقة لهذا النمط من الرجال ٠ ويعد تشـبيه نمـوذج الرجل الذى يحبـه المجتمع ، بالاسـد تشبيها شائعا ، كما أن تشبيهه بالصقر شائع أيضا ، ومعروف ان كلا منهما انما يتصف بالنبل والترفع عما لا يترفع عنه غيرهما من الحيوانات والطيور الدنيئة ٠

البـــوم لا يجلى ولا يعرف الجلا ٠٠ والصقر جلاه الجفا من مراكزه ٠

يا مات وانفك من عيشته الردى ٠٠ يا جاك كيف السبع مالى مخالبه

---

(١) معنى المثل « ان الرجل الذى لايحفظ صلة الدم، ولايتحمل عيوب أصدقائه ، لايجب أن يفرح الانسان لمجيئه، أو يحزن لفراقه ٠ .

الرفاجة أ الرفقاء ، الاصدقاء ــ ان لم : ان جاء ليلة فراجه : ليلة فراقه ٠

أما نظرة المجتمع الى المرأة فهى مرتبطة فى الأغلب الأعم بمفاتنها الحسية ، وجمالها وتحفل الأغانى والمواويل، بأوصاف الفتاة ومواطن الحسن فيها ، فى اطار من المثل الأعلى لكل صفة من الصفات • ولكن عندما يتصل الأمر بخلق المرأة فالمجتمع الشعبى يرى دائما ان المرأة لا تؤمن ، وانها ليست أهلا للثقة بها على الرغم من أن ذلك قد لايبدو كثيرا فى تعبيراته الفنيه ،ولكن هذا النموذج يمكن أن يوضح ذلك :

المره غشاشه •• وين الزها تاتى بكل بشاشه
ووين الغضب تسجيك سم حناشه

حتى ان بجى باتك وجدك باشا •• مالك فرغ
•• تنوى على التخريبه ••

المره موعرها عظيم كبدها واجد لمن عاشرها ••

مسكين من جا للنسا شاورها • اللى وين
ما مال الزمان تسيبه (١) •

ولعل ذلك هو ما جعلهم يضعون المرأة على رأس القائمة التى تظهر فى هذا المثل :

أول شيب من مولاة بيتك ••
ثانى شيب من قلة المال ••
تالت شيب من طول المخاطر ••
رابع شيب من كيد الرجال ••
خامس شيب من بكرى عيالك •• اذا ما خاب من بين العيال ••

فان هذا الترتيب يضع المرأة فى مقدمة العوامل التى تسبب تعاسه الانسان وتدفع بالشيب الى رأسه قبل الأوان •

ومع ان مثل هذه الصور تلقى استجابة كبيرة فى المجتمع الشعبى بين الرجال خاصة الا أن ممارسة الحياة فى الواقع تعطى للمرأة مكانتها اللائقة بها فهى الأم والأخت والزوجة والابنة ، ومهما كانت من نظرة المجتمع لها ، الا أنه يقدرها ويتضح ذلك فى قولهم :

لا الأم كيفها كيف •• ولا الأخت كيف الدماية

تسمر ليلة سمورى •• وتفرح ليلة هنايا •• (٢)

(١) وين الزها تأتى بكل بشاشة : أى تقبل عليك فى حالة مقيمك •• ووين الغضب تجيك سم حناشة •• وعندما تدبر عنك الدنيا تسقيك سما كسم الثعابين •

بجى : بقى ـ باتك : أبوك ـ المرة موعرها : المرأة شديدة الكيد •

(٢) الدماية : من يرتبطون بالانسان بصلة الدم : تسمر : تحزن ـ سمورى : حزنى •

فلا يوجد مثيل للام •• ولا تشبه الزوجة الاقارب،فهما اللتان تحزنان لحزن الانسان وتفرحان لفرحه •كما أنها احدى مسرات الحياة التى تخفف من عنائها ، وقسوتها :

ثلاث ما كيفهن كيف •• ان طلتهن ما تبالى

ركبك على جيدة الخيل •• واكرامك ضيف الليالى

ومسكك السالف عجاب ليل •• يشاكيك وتشاكيه والنوم غالى •• (٣)

وتحفل الحكايات الشعبية بالكثير من صور النساء اللاتى يعتز بهن المجتمع ، ويضرب بهن المثل فى الوفاء ، وكرم الخلق ، مما أهلهن كى يحصلن على مركز رفيع فى مجتمعهن بل ان بعضهن قد أخملن كثيرا من الرجال الى جانبهن ولعل أوضح مثال على تلك الصورة المشرقة للمرأة « الجازية » فى سيرة أبى زيد فهى صورة المرأة التى ضحت بالزوج والولد وبالاستقرار والآمن وخرجت مع قبيلتها ، تشير عليهم بالرأى اذا أعوزهم الحل ، وتحتال على أعدائهم ، اذا عجز الرجال عن أن يجدوا وسيلة ينتصرون بها ، وتحمس الرجال اذا أحست منهم ضعفا أو تهاونا • كما أن «الضبيعة» أخت «الزير سالم» تحمل أيضا كثيرا من صفات الوفاء والمروءة التى يشرف المرء أن يتصف بهما ، فقد قامت على علاج أخيها ، بعد أن ظفر به قوم زوجها ، رغم انه كان قد قتل ابنها ، ولم يرحم طفولته أو يشفق عليه وهو الذى لم يرتكب اثما ، أو يقترف ذنبا ولعل أكثر النساء احتقارا عند الشعب هى المرأة العجوز ، فلم ينسب المجتمع الشعبى للعجائز فضلا ، ولم يضف عليهن مكرمة أو خصلة حميدة، بل انهن دائما مخادعات كاذبات ، يوردن الناس موارد التهلكة ، يحكمن تدبير الخطط ، وحبك المكائد ، والايقاع بمن يخترنه فريسة لهن ، سواء كان رجلا أو امرأة وصورة المرأة العجوز من الصور الشائعة فى كثير من الحكايات الشعبية، فالبسوس فى حكاية « الزير سالم » ، والعجوز التى احتالت على الزوجة الطيبة لتجعل الرجل الذى استأجرها يكسب رهانا ، تراهن عليه مع الزوج ، و « زهم » التى استدرجت « عالية » بنت الشريف العقيلى لكى يفسق بها صاحبها « سهم » ، كلها نماذج لهذا النمط من العجائز اللائى لم يثق بهن المجتمع مطلقا •

(٣) مسكك السالف جاب ليل : مداعبتك لامراتك اثناء الليل

ان المظاهر المختلفة للحياة الانسانية ، سواء من جانبهـــا المادى أو المعنوى قد اثارت انتباه الانسان ، فدفعته الى التفكير فيها ، والتعبير عنها. لقد تساءل الانسان دائما عن ماهية الحياة ، ولم يكن هذا التساؤل هو التساؤل الفلسفى الذى

يمكن ملاحظته عند من وقفوا حياتهم وتفكيرهم على حل رموز الحياة ، وسبر غورها وتقنين ذلك كله فى نظرية عامة ، ذلك أن المجتمع الشـــعبى قد نظر الى الحياة نظرة موضوعية واقعيـــة الى اقصى حد ، فرأى جانبها المشرق ، كما رأى جانبهـــا المظلم المفجع ، وعبر عن كـلا الجانبين فى تراثه الفنى • ولكنه ركز رغـــم ذلك على الجانب المؤلم منها ، الذى جعله يشـــعر أنهـــا ليست ورودا

وأضواء باهرة وان الالم ، والبؤس شىء ضرورى لابد من أن يسلم به الانسان • وعلى ذلك فقـــد هيأ الاطار الثقافى للافراد الاساليب التى يكيفون بها أنفسهم لهذه الحقيقة ، فعزا بعض أســـباب الالم الى طغيان الانسان نفســـه ، لا الى عوامل خارجية عنه ، ولعل فى قصة الصياد الذى قابل الثورة اثناء ذهابه للصيد ، وما انتهت اليه هذه القصة ، تمثل هذا الجانب •

كما عزا بعضها الاخر الى طبيعة الحياة نفسها، التى عرفها نتيجة للخبرة الطويلة التى تراكمت عبر اجيال واجيال ، حتى استقرت لتأخذ شكل الحقيقة التى لا تقبل مناقشة أو نقضا • فالراوى فى مقدمة الحكاية ، لابد من أن يؤكد على هـــذا الجانب فيقول :

« أنا الفايدة منى •• صـــلاتى على النبى ••
نبى عربى •• سيد ولد عدنان

لولا النبى لم كان •• شـــمس ولا قمر ••
ولا كوكب يضوى على الوديان ••

أهبى على أمرا •• ما فاتوا نزيلهم •• ماتوا
وعاشوا ما قالوا الزمان تعبان ••

أهبى على أمرا •• كانوا معـــدن النسب ••
أهبى على أمرا وأقول قصدان ••

ولا كل من قال •• يافلان انت صاحبى ••
السن يضحك والقليب ملان ••

دنيه غرورة لا •• أمان لها •• تقلب تقلب
كما الدولاب ••

تفوت على الاخين •• تاخد خيارهم •• ماتخلى
الا الخايب الندمان ••

دنيه توطى عزيز القوم •• وترفع ندالها ••
وتفوت على البطلان تاخد عصاته •• وتخليه
كمان داير حيران ••

مقالة ابو ريا الحجازى سلامه •• كدب من قال الدنيا تدوم لى •• صدق ومن قال الزمان عدار •• يا ماناس كانت من الارزاق وحايزة••وساعة ما ماتت ماطالت الدفان •

فالدنيا خائنة لا أمان لها « لا بتخلى الراكب راكب ولا الماشى ماشى » وهى « زى الغـــازية ترقص لكل واحد شـــويه » ، وتشبه دولاب السافية الذى يدور ويدور ، ليرفع هذا الجزء مرة ويخفضه أخرى ، ويرفـــع آخر بدلا منه ، وهى لا تضطهد الا خيار الناس وعدم ثباتها وتقلبهـــا هو الذى جعل « الســـباع » تجوع ، وترجو الكلاب » :

نوادر الوقت خلت السباع نامت
عطاشى جعانين فى طول حيط العويل نامت
والطل نازل عليهم فى الخلا نامت
ياميت خسارة كانت بيوتهم لكل الناس
وكانوا يحموا اللى يقصدهم من كل شىء يأذيه
الله يعدلت يا زمن بترفع اهل الناس
وتيجى يا زمان على ابن الاصول الطيبة تاذيه
من بعد عزهم سابوا فراشهم للخسسا عليـه نامت (١)

وهو الذى جعل كرام الناس يتركون فراشهم، للانذال ينامون فيه ، ويتمتعون به ، ان الدنيـــا لا تدوم لاحد ، لم تدم للاسكندر الاكبر ، ولم تدم لداود ولا لسليمان (عليهما السلام) :

الدنيا غازية ما دامتش للناس ولا ليه ••

ولا دامتش لمصرى ولا للرومى اللى شيد سور اسكندريه ••

ولا دامتش لسيدنا داود اللى فتل الحديد ولان له بقى اميه ••

ولا دامتش لسيدنا سليمان اللى طاعه الانس والجنيه ••

ولا دامت لسيف اليزل اللى سعى وجاب كتاب الميه ••

ولا دامتش لا بوزيد ودياب ايام حـــروب الهلالية •• (٢)

وهكذا يؤكد الفنان الشعبى حقيقة الدنيا ، وتقلبها ، وأنها لا تســـتقر على حال فأين هؤلاء جميعا من أنبياء وقادة ومحاربين أشداء ، قهروا الممالك ، وأذلوا العروش وبنوا المدن ، وانطاعت لهم الانس والجان • ولعل السبب الذى يكمن وراء هذا الاصرار على ذم الدنيا ، واحتقارها ،

---

(١) الخسا : الانذال

(٢) سيف اليزل : سيف بن دى يزن ــ الية : الماء



رغم ما يلاحظه الباحث من اقبال الناس عليها ، ومحاولتهم التي لا تنتهي لاغتنـام لذاتها هو ان المجتمع يرى ان الحكمة هي تقبل حقائق الحياة ، مرها قبل حلوها ، ذلك انه لما كان على الفرد أن يعانى من الخسارة والظلم وما قد يلاقيه فى حياته من حرمان ، أو من نكران الاصدقاء ، وهجران الاحبة ، وان ذلك يتسبب فى آلام عميقة واحزان كثيرة ، فانه من الافضل للفرد ان يكون مستعدا لتقبل كل هذه الامور ، دون أن يكون لها تأثير كبير عليه ما دام ينتظر منها ذلك ، فى أى وقت وفى أى مكان . فالالم والعذاب اللذان يلاقيهمـا الفرد اثناء حياته ، يبدوان فى ثقـافه المجتمع الشعبى حقيقه لابد منها ، ولابد للفرد من قبولها اذ أنه مهما فعل فلن يستطيع أن يقدم أو يؤخر فى الامر شيئا ، ومن هنا ينشأ الاحساس بالعجز أمام الحياة ، ومن هذا الاحسـاس بالعجز ينبع الشعور الممض بالالم الذى يغلف تعبير الافراد بأغلفة سميكة من الحزن والتفجع الا أنه على الرغم من كل شىء فان للحياة جانبها المضىء أيضـا ، فليست الحيـاة كلها حزنا وألما ، والا أصبحت كئيبة لا تحتمل ، ولا يقدر الانسان على ان يحياها أو أن يأمل فى أن يحقق شيئا .ففى الحواديت يقاسى بطل الحدوته الكثير من المشاق ويمر بالعديد من المخاطر ، وتظل الدنيـا مكفهرة فى وجهه ، ثم لا تلبث أن تنفرج أمام اصراره وكفاحه اللذين يتوجهما وصول البطل الى غرضه .

فالفتاة التى يهجرها حبيبها لغير ذنب جنته ، وتظلم الدنيا فى وجهها تخرج باحثة عنه ،مضحية فى سبيله براحتها ، وسلامتها ، حتى تصل اليه لتنقذه من مرضه ، مع معرفتها بأنه قد يقتلهـا عندما يشفى ، ولكنها مع ذلك تخاطر من أجل حبها ، وتصل فى النهاية الى تحقيق غرضها ، واستعادة حبيبها مرة أخرى . والامثلة على ذلك كثيرة يمكن أن يلاحظهـا المرء فى العديد من الحكايات .

ان صـدق النظرة الواقعية للحيـاة التى يستشفها الباحث من حيـاة المجتمع وتعبيراته الفنية لا تنسحب على الحيـاة كفكرة تجريدية فحسب بل تنسحب أيضا على ما تحتويه الحياة من أناس ، ومن علاقات ، فالمجتمع الشعبى يدرك أن سلوك الفرد انما يؤثر تأثيرا كبيرا ، فى المجتمع كله ، ولذلك فهو يطالب الفرد بأن ينظم حيـاته وسلوكه ، مقدرا ما يقع على كاهله من مسئوليات تجاه نفسه ، وتجاه غيره . ولذلك فالمجتمع مثلا لا يهمل فى العقاب على عمل يتنافى مع السلوك العام الذى يرتضيه المجتمع ، فالجزاء لابد من أن يوقع فى الحال ، لا أن يؤجل الى حياة ثانية أو الى ما بعد الموت . كما ان السلوك الذى يلقى احتفاء المجتمع به ، وتقديره له ، لابد من أن ينال جزاء هذا الاستحسان فى الحال أيضا . ويقوم العرف السائد فى المجتمع بتأكيد هذه الحقائق فمن يقتل نفسا لابد من أن يلقى عقابه ، بصورة تردعه عن العودة لمثل هذه الجريمة مرة ثانية ، ويمثل هذا الجانب المادى للعرف أما الجانب المعنوى فهـو الذى اتخذ شكل التعبير الفنى ، فى الحدوتة أو المثل أو غيرهما لاقرار هذه المبـادىء .. ففى

المأثورات الشـــعبية يعكس تصرف البطل عادة اهتمامات المجتمع بالخير الى أبعد حد ، بينمـــا يعكس النذل اهتمـــامات المجتمع بالشر بنفس الدرجة من القـوة والفعالية ٠٠ فالفتى الطيب ، الكريم ، الشجاع ، لابد من أن ينال جزاء طيبته، وخلقه الحميـــد ، أما الاشرار فانهم يموتون أو يعاقبون عقابا صارما ، ذلك أنه لـكى تستطيع هذه المأثورات الشعبية التأثير فى افراد المجتمع، فلابد لها من أن ترضى الذوق العام لهؤلاء الافراد ومن ثم يجب أن يصـــور النذل أو الشرير فى صورة ايجابية ، توضح شكل الشر الذى يتصف به وأثره اكثر من مجرد الاشارة الى انه لا يتميز بأى صفات خيرة أو حميدة ٠

ويأتى هذا فى حقيقة الامر من أن الشر أمر يلقى انتباها كبيرا وتركيزا شديدا يتناسب مع دوره الذى يلعبه فى حياة المجتمع،ويؤثر به على علاقات الفرد بغيره ، من ناحية ، وبالمجتمع من ناحيـــة أخرى ، وتتضمن الحكايات الشعبية نماذج كثيرة للشر وللخير الذى يلقى نفس الاهتمام من الناس ففى حكاية « النص نصيص » وهو الذى يمثـل جانب الخير فى الحدوتة ينتصر « النص نصيص » دائما على قوى الشر المحيطة به ، متمثلة فى اخوته الذين يغبطونه على حظـــوته عند أبيهم ، وفى « الغولة » التى كانت ستأكل اخوته وتمتاز مثل هذه الحدوتة بأن الجانب الانسانى فيهـا واضح وقريب من الواقع ، فعلا ، فعلى الرغم من اساءة الاخوة الى أخيهم الا انه ينقـــذهم ، ورغم انهم اشرار ، وهم فى هذا يشتركون فى صفة الشر مع الغولة ، الا أن « النص نصيص » ينقذهم ، ويقتل الغولة ، وهو بذلك يحافظ على صلة الدم ويقوم بواجبهـــا ، كما يحب المجتمع ، وتسهم ظاهرة التناقل الشفاهى والانتشار التى تتميز بها المأثورات الشعبية فى تأكيد هذه القيم ،وهكذا يظل الناس سنين طويلة يتـــوارثون مثل هذه القصة وقد يضيفون اليها أو يعدلون فيها بمـــا يوائق حياتهم ، العامة والخاصـــة ٠ ويمكن أن يلاحظ المتأمل فى الحكايات الشعبية أن صـــورة البطل دائما تعكس نموذجا من السلوك ، قريب من سلوك الامراء والملوك ، ويتسم بسمات تكاد تكون انعكاســـا لصـــورة الامير الفارس بل لعله يبزه ويتفوق عليه رغم ان قد نشأ فى وســـط الفلاحين العاديين الذين يكونون الغالبية العظمى لشعبنا ٠ فالبدوى الذىأكرم الملك والوزير وذبح لهما ناقته التى لا يملك غيرها ، ورفض ان يأخذ من الملك شيئا ، قد سلك سلوكا نبيـلا كوفىء عليه فى النهاية بالعثور على الكنز ، وبأن أصبح وزيرا ٠ ولعل فى مثل هذه الصورة ما يحرص الشعب على تأكيده من أن بطله بتصرفه تصرف النبلاء ، انما يمكن أن يكون جديرا بالانتماء اليهم أو يثبت بهذا انه انما ينتسب الى اصل نبيل لعله موغل فى القدم ، ولـكنه لم يختف ، ولم يندثر مع طول الزمن ٠

د ٠ احمد مرسى



1



2

الرقص الهندى

أصـــولـــه وقـــواعـــده

بقلم موهان خوكار

ترجمة احـــمد آدم محـــمد

يمكن أن يقال : ان الرقص فى الهند ينقسم الى ثلاثة أنواع : نريتا ونريتيا وناتيا . والنريتا هو الرقص البسيط الخالص أو الرقص الذى يعتمد على حركات الجسد والاعضاء وهى حركات يقصد بها اظهار جمال الجسم وتناسق الاعضاء ولا يحمل للمشاهد أى معنى . والنريتيا رقص تعبيرى يحمل معنا معينا أو يحكى موضوعا أو يعبر عن فكرة . وتستخدم فى هذا النوع من الرقص تعبيرات الوجه الواضحة واشارات الايدى المعبرة التى تسير وفق قواعد ثابتة . والناتيا رقص يعتمد بدوره على تعبيرات الوجه وحركات الأيدى ولكنه يتضمن علاوة على هذا عنصرا دراميا يقدم للجمهور من خلال الكلمات .



3



4

وبهاراتا ناتيام ضرب من الرقص المعروف فى جنوب الهند والبناء الفنى لهذا الضرب من الرقص يتيح المجال لاستخدام أنواع الرقص الهندى الثلاثة نريتا ونريتيا وناتيا ، فمنه رقصات هى مزيج من النرتيا والنريتيا ورقصات مثل ألاريبو وجاتيسوارام وثيلانا تنتمى الى النريتا ورقصات مثل بادام وسلوكا وسابدام وجافالى تمثل النريتيا أما رقصات فارنام وسواراجاتى فانها تمزج بين النريتا والنريتيا .

وكما قلنا من قبل ، فان النريتا تعتمد على حركات راقصة لا معنى لها وانما تؤدى لمجرد اظهار جمال الجسم وتناسق الاعضاء وفى رقص بهاراتا ناتيام تعرف هذه الحركات التى تتم وفق أسلوب معين باسم « أدافوس » وعندما تحاك خيوطها معا تكون وحدات رقصات ألاريبو وجاتيسوارام وثيلانا .

ويمكن وصف « الأدافوس » بأنها وحدات فى رقصات بهارتا ناتيام وهى تتكون من سلسلة من الحركات المتوافقة القصيرة الايقاع للجسد والاعضاء والايدى والاقدام . وكل واحدة من الأدافوس تتألف من ثلاثة عناصر رئيسية هى : ستاناكا وشارىونريتا هاستا .والستاناكا هى الوضع الاساسى للوقوف والشارى حركة الساقين والقدمين أما النريتا هاستا فهى ايماءة اليد الجميلة .

ورقص بهاراتا ناتيام فن يسير وفق قواعد محددة .. فن يعتمد على الدقة والصرامة فى الأداء . ان وضع القدمين والمسافة بين الكعبين وثنى الساقين ووضع الركبتين والجسد والذراعين والرأس .. كل هذا مقدر سلفا ، ولكى تقدم الراقصة عرضا جميلا لا بد أن تتنبه الى جميع التفاصيل الدقيقة ولا تغفل منها شيئا وهى تؤدى رقصتها .

وليس من شك فى أن هناك اختلافات طفيفة فى « التكنيك » الذى تلتزم به الراقصات ، ومهما كانت المدرسة التى تنتمى اليها الراقصة فان هناك مبادىء أساسية تراعيها فى الموقف والوضع وخط الحركة المشترك بين جميع أشكال بهاراتا ناتيام واذا كانت هناك فروق فى « تكنيك » الاداء بين بعض المدارس فانها قليلة الأهمية لأنها لا تغير شكل الرقصة تغييرا كبيرا فمثلا تعتقد احدى المدارس أن القدمين والكعبين يجب أن تكون مضمومة فى الوضع الاساسى بينما ترى مدرسة أخرى أنها يجب أن تكون منفرجة • وتذهب مدرسة ثالثة الى أن اليدين يجب أن تكونا فى وضع رأسى فى جميع المواقف التى تمد فيها الذراعان وتخالفها مدرسة رابعة وترى أن تكون حركة اليد فوق الرأس وتصر مدرسة خامسة على أن تكون حركة اليد فوق الكتف • والادافو ضرب من النريتا ولهذا فانه لا معنى لما تنطوى عليه من حركات وأفعال ويلعب الوجه والعينان دورا مهما فى أداء الادافو الا أن الوجه لا يمكن أن يحمل أى تعبير عاطفى كما هو الحال فى النريتيا بل يجب أن يكون مظهره هادئا لطيفا ولا يكون بأى حال من الاحوال مسرحا للمطلبات العاطفية •



5

وجدير بالذكر أن اشارات الايدى المستخدمة فى الادافو لا تختلف عن ايماءاتها فى النريتيا أو الرقص التعبيرى• وهذه الايماءة باليدين تعرف باسم نريتاهاستا ، والايماءات هنا أقل عددا من ايماءات أساميوتا (اليد الواحدة) وساميوتا (اليدان معا) التى تستخدم فى النريتيا • وهى لا تحمل أى معنى ولكنها تستخدم كمجرد ملحقات تضفى الجمال على الرقصة • ومن ضروب النريتاهاستا التى تستخدم فى الأدافو الايماءات التالية : باتاكا وتريباتاكا وألابادما وكاتاكاموخا وموشتى وسوشى وسيخارا ومريجازيرشا •



6

ويعتقد بوجه عام أن هناك خمس عشرة مجموعة من الادافو • وبعض المجموعات تشمل نمطا أو نمطين من الحركات بينما تشمل الاخرى ست حركات أو أكثر • ولكل مجموعة جملتها الخاصة التى تتكون من مقاطع صوتية تستخدم كايقاع وتغمغم بها الراقصات عند أداء الادافو• وعلاوة على هذا فان كل حركة أدافو تؤدى بثلاث سرعات : بسيطة ومضاعفة وأربعة أضعاف وكل حركة أدافو يمكن أن تؤدى مرة على الجانب

الايمن ومرة أخرى على الجانب الايسر • وفيما يلى بعض مجموعات من ضروب الأدافو :


7

تاتا : كلمة تاتا معناها الدق أو اللكز • ولأداء رقصة تاتا تتخذ الراقصة وقفة أساسية وتدق الارض بقدميها محدثة ايقاعات مختلفة • وتكون القامة منتصبة والقدمان متباعدتان والساقان مثنيتان عند الركبتين بزاوية قدرها حوالى ١٢٠ درجة أو أقل • وتكون الركبتان على الجانبين فى خط واحد مع باقى الجسد ولا يجوز أن يبرزا الى الأمام • وتكون القدمان منفرجتان أيضا وبينهما زاوية قدرها حوالى ١٢٠ درجة وتكون المسافة بين الكعبين نحو سمك ٤ أصابع ، وهذا الوضع الذى يتخذه الجسد والساقان والقدمان يكون الوقفة الاساسية لبهاراتا ناتيام لأنه يتكرر عمليا فى كل « الأدافوس » والحركات • ومن ثم فانه لا بد أن تفهم الراقصة المبتدئة هذا الوضع وأن تتدرب عليه حتى تجيده وتتخذه بسهولة كما يحدث وهى تقوم بأداء باقى الحركات •

وعند تنفيذ هذه الرقصة تتخذ الراقصة الوضع الذى شرحناه فيما سبق ثم تمد ذراعيها أفقيا وتكون الساعدان واليدان منحنيتان قليلا الى الأمام • وتحتفظ باليدين فى وضع أفقى ويسمح بتقويس الاصابع قليلا الى أعلى • وبعد اتخاذ هذا الوضع (شكل ١) ترفع الراقصة رأسها الى أعلى وتنظر الى الامام ثم ترفع أحد قدميها (شكل ٢) ثم تدق بها الارض بشدة • ثم تكرر هذا بقدمها الأخرى • ويجب الحرص عند رفع أحد القدمين ألا يختل وضع البداية الذى تتخذه الجسد •


8

وفيما يلى الضروب المختلفة لرقصة تاتا والمقاطع الصوتية التى تنطق لتستخدم كايقاعات تؤدى عليها الرقصة :

(أ) تايها تاى : ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع « تايها » ثم ترفع القدم اليسرى ويدق بها على ايقاع « تاى » ويكرر هذا •

(ب) تايها تاى : ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع « تايها » ثم ترفع نفس القدم مرة أخرى ويدق بها على ايقاع « تاى » ويكرر هذا بالقدم اليسرى •

(ج) **تايها تايها تاى :** ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع « تايها » ثم ترفع مرة أخرى ويدق على ايقاع « تايها » ثم ترفع مرة ثالثة ويدق بها على ايقاع « تاى » أى يدق نفس المكان ثلاث مرات متتابعات بالقدم اليمنى . ويكرر هذا بالقدم اليسرى .

(د) **تايها تايها تاى تاى تام :** ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع كل مقطع صوتى من هذه المقاطع أى يدق بها خمس مرات ولكن يجب أن يكون الوقت الذى يستغرقه الدق بالقدم على ايقاعات « تاى تاى تام » هو نفس الوقت الذى يستغرقه الدق بالقدم على ايقاعى « تايها تايها » أو بعبارة أخرى اذا كان الدق بالقدم على ايقاعى « تايها تايها » يستغرق المدة بين طرقتين فان الدق بها على ايقاعات « تاى تاى تام » يجب أن يستغرق نفس هذه المدة . ويكرر هذا بالقدم اليسرى .

(هـ) **تاى تاى دا تا تاى تاى تام :** ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع كل مقطع صوتى من المقاطع « **تاى تاى دا** » **ثم** ترفع القدم اليسرى ويدق بها على ايقاع « **تا** » ثم يدق بالقدم اليمنى مرة أخرى على ايقاع كل مقطع من المقاطع الصوتية « **تاى تاى تام** » ويكرر هذا عند الدق بالقدم اليسرى ويدق بالقدم اليمنى على ايقاع « تا » .

ناتا : فى هذه الرقصة تستخدم الكعبان لأول مرة والمقاطع الصوتية التى تؤدى الرقصة على ايقاعاتها هى **تايوم داتا تايوم تا**

وفيما يلى الضروب المختلفة لهذه الرقصة :

(أ) يتخذ وضع البداية (شكل ٣) وهذا يشبه نفس الموقف الموضح فى شكل ١ . وعلى ايقاع تايوم تمد الساق اليسرى الى الجانب الايمن ، وتجذب الكتف اليمنى قليلا الى الداخل وتقلب الكف اليمنى الى أعلى وتدار الرأس للنظر الى اليد اليمنى



9 10 11

(شكل ٤) • وعلى ايقاع داتا ترفع القدم اليمنى كما فى شكل ٢ ثم يدق بها لتتخذ الوضع الاول (شكل ٣) • وفى الوقت نفسه يدفع الكتف الى الوراء ليتخذ الوضع الأول (شكل ٣) • وفى الوقت نفسه يدفع الكتف الى الوراء ليتخذ الوضع الأصل الطبيعي وتقلب الكف الى أسفل وتدار الرأس للنظر مباشرة الى الأمام(شكل ٣) • ويكرر هذا على الجانب الايسر على ايقاعات المقطعين **تايوم تا** • ويمكن أداء الرقصة بقدم واحدة على ايقاعات المقاطع **تايوم داتا تايوم تا** بأكملها وذلك بتكرار الحركة بأكملها مرتين بنفس القدم •

(ب) تكرر الحركات المتتابعة على ايقاعات **تايوم داتا تايوم تا** كما شرحناه آنفا في الفقرة (أ) ثم توضع القدم اليمنى خلف اليسرى ويدق بأصابع القدمين على ايقاع المقطع الصوتى « **تايوم** » وفى الوقت نفسه يثنى الجذع قليلا الى اليمين والى الامام وتمد الكف اليمنى الى الامام بالقرب من الصدر وتحنى الرأس قليلا للنظر الى الكف الأيمن (شكل ٥) • وعلى ايقاع « **داتا** » ترفع القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان • وفى الوقت نفسه تقف الراقصة معتدلة ورأسها مرفوع وتقلب الكف الى أسفل وتنظر مباشرة الى الامام (شكل ٦) وعلى ايقاع مقطعى « **تويوم تا** » تكرر الحركة كما شرحنا فى حالة الاداء على ايقاع « **تايوم داتا** » فى الفقرة (أ) (شكل ٤ وشكل ٣) • وتكرر الحركات المتتابعة بأكملها بالقدم اليسرى •

(جـ) يتخذ الوضع الموضح بشكل ٣ • وعلى ايقاع المقطع « **تايوم** » تمد الساق اليمنى الى الامام (ولا تثنى عند الركبة) وفى الوقت نفسه ينحنى الجسد الى الامام والى اليمين وتمد الذراع اليمنى حتى توضع اليد اليمنى فوق القدم اليمنى (شكل ٧) • ويحتفظ بالموقف نفسه وعلى ايقاع المقطع «**داتا**» ترفع القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان • ثم على ايقاع « تايوم » توضع القدم اليمنى خلف اليسرى ويدق بأصابع القدمين • وفى الوقت نفسه تكون القامة منتصبة وتوضع اليد اليمنى فوق الرأس ويدار الوجه الى أعلى وينظر اليها شكل (٨) ويحتفظ بالوضع


14 13 12


15

نفسه وعلى ايقاع « **تا** » ترفع القـدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان٠ ثم تكرر الحركة التى شرحناها فى الفقرة (أ) (شكل ٤ وشكل ٣) مرتين بالقدم اليمنى لكى يتم الاداء على ايقاع الجملة « **تايوم داتا تايوم تا** » مـرة أخرى ٠ وتكرر نفس الحركات المتتابعـــة بأكملها بالقدم اليسرى ٠

(د) يتخذ الوضع الموضح فى شكل ٩ وتكون اليدان بالقرب من الصدر والرأس منتصبـا والعينان تنظران الى الامام ٠ وعلى ايقــاع المقطع الصوتى « **تايوم** » تمد الســـاق اليسرى الى الأمام على خط مســتقيم مع الحرص على عدم ثنيها عند الركبـــة وفى الوقت نفسه يحنى الجسد الى الأمام وتمد اليدان معا حتى تصـلا بالقرب من وقوف القدم اليمنى الممدودة ويعدل وضـع الوجه للنظر الى هاتين‌اليدين(شكل ١٠) ٠ ويحتفظ بالوضع نفسه وعلى ايقاع المقطع الصـوتى « داتا » ترفع القدم اليسرى ويدق بهـــا فى نفس المكان ٠ ثم على ايقاع المقطع‌الصوتى « **تايوم** » تعود الراقصة الى الوضع‌الابتدائى وتدق بقدمها اليمنى المكان الاصلى الذى كانت تقف عليه وتنظر الى اليدين (شكل ١١) وتحتفظ بالوضع نفسه ثم على ايقاع المقطع الصوتى « **تا** » ترفع القدم اليسرى وتدق بها فى نفس المكان ٠ ثم تقوم بعـد ذلك بأداء الحركات المتتالية على ايقاعـــات « **تايوم داتا تايوم تا** » كما توضـــــح فى الفقرة (أ) وتكرر الحركات المتتالية بالقدم اليسرى ٠


16

(هـ) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٩ ثم عـــلى ايقاع المقطع الصوتى « تايوم » تمد الساق اليمنى الى الجانب الايمن ويـدق بالعقب الأيمن وفى الوقت نفسه ينحنى الجســـد الى الجانب الايمن وتمـد الذراعان ويحول الوجه للنظر الى اليد اليمنى كما هو مبين فى شكل ١٢ ٠ ويحتفظ بالوضع نفســه على ايقاع المقطع الصوتى « **داتا** » ولكن ترفع القدم اليسرى ويدق بهـــا فى نفس المكان ٠ وعلى ايقاع « **تايوم** » يلف الجسد والوجه نحو اليسار وتحول القدم اليمنى بحيث تكون أصابع القدم الى أسفل وتغير اليدان من « **ألابادما** » الى « **كاتاكاموخا**» وينظر الى اليد اليسرى (شكل ١٣) ٠ ثم

على ايقاع المقطع الصوتى « تا » يحتفظ بالوضع نفسه ولكن القدم اليسرى ترفع ويدق بها فى نفس المكان • ويؤدى بعد ذلك سلسلة الحركات «**تايوم داتا تايوم تا**» كما هو مبين فى الفقرة (د) • ثم تكرر سلسلة الحركات بأكملها على الجانب الأيسر •

(و) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٩ ثم على ايقاع المقطع الصوتى « **تويوم** » تمد الساق اليمنى الى الأمام (تمد القدم الى الامام قليلا مع الحرص على ألا تنثنى الساق عند الركبة) وفى الوقت نفسه ينحنى الجسم الى الأمام قليلا الى الجانب الايمن وتمد الذراعان وينحنى الوجه للنظر الى اليد اليمنى التى تكون قريبة من القدم اليمنى وفوقها (شكل ١٤) • وعلى ايقاع المقطع الصوتى « داتا » يحتفظ بالوضع نفسه ولكن القدم اليسرى ترفع ويدق بها فى المكان نفسه • ثم على ايقاع المقطع الصوتى «**تايوم** » توضع القدم اليمنى خلف اليسرى ويدق بأصابع القدم وفى الوقت نفسه ترفع الذراعان الى أعلى وتضم اليدان مع الاحتفاظ باليد اليمنى فى وضع « **سوس هاستا** » واليد اليسرى فى وضع « **موشتى هاستا** » وينظر الى اليدين وهما الى أعلى (شكل ١٥) • وعلى ايقاع المقطع الصوتى « **تا** » يحتفظ بالوضع نفسه ولكن ترفع القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان • وبعد ذلك تكرر حركات ايقاع الجملة « تايوم داتا تايوم تا » ولكن بطريقة مختلفة هكذا : على ايقاع المقطع الصوتى « **تايوم** » تقفز الراقصة قليلا ثم تهبط فى نفس المكان وجسمها منتصب وقدماها مضمومتان وذراعاها ممدودتان على خط مستقيم الى اليمين والى اليسار (**واليدان فى وضع كاتاكاموخا**) ويحول الوجه للنظر الى اليد اليمنى (شكل ١٦) • ثم على ايقاع المقطع الصوتى « داتا » يدق بالقدم اليسرى وترفع القدم اليمنى وينحنى الجسد قليلا الى اليمين وتوضع الذراعان متعارضتين أمام الصدر ويغير وضع اليدين الى « **ألا بادما هاستا** » ويعدل الوجه لينظر الى مكان الذراعين وهما متعارضان (شكل ١٧) • ثم على ايقاعى المقطع الصوتى « **تايوم** » والمقطع « **تا** »



17



18

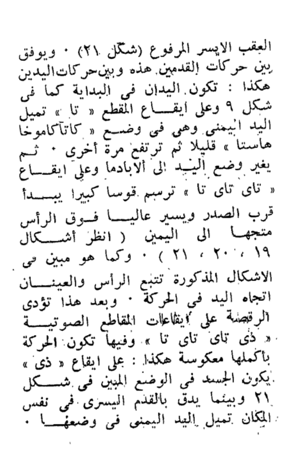


19

تخفض القدم اليمنى المرفوعة ويجلس على العقبين المرفوعين وفى الوقت نفسه تمد الذراعان الى الجانبين (**واليدان فى وضع باتاكا**) وينظر رأسا الى الأمام (شكل ١٨) ٠ وتكرر سلسلة الحركات بأكملها على الجانب الأيسر ٠

تا تاى تاى تا :

(أ) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٩ وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تا » تطأ الراقصة نفس المكان وعلى ايقاع المقطع الصوتى « **تاى** » تحرك القدم اليمنى قليلا الى الجانب الايمن وتطأ الارض مرة أخرى (شكل ١٩) وعلى ايقاع المقطع الصوتى التالى « تاى » توضع القدم اليسرى خلف اليمنى ويدق بأصابع القدم (شكل ٢٠) وعلى ايقاع المقطع الصوتى «تا» تحرك الراقصة القدم اليمنى قليلا الى الجانب الأيمن وتطأ الارض مرة أخرى وفى الوقت نفسه تخفض



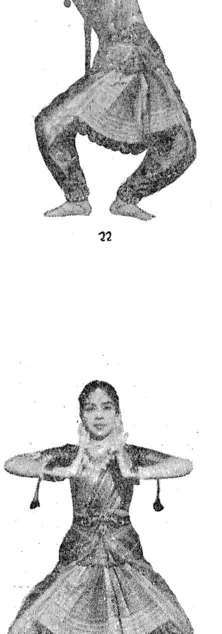
العقب الايسر المرفوع (شكل ٢١) ٠ ويوفق بين حركات القدمين هذه وبين حركات اليدين هكذا : تكون اليدان فى البداية كما فى شكل ٩ وعلى ايقاع المقطع « تا » تميل اليد اليمنى وهى فى وضع « كاتاكاموخا هاستا » قليلا ثم ترتفع مرة أخرى ٠ ثم يغير وضع اليد الى الابادما وعلى ايقاع « تاى تاى تا » ترسم قوسا كبيرا يبدأ قرب الصدر ويسير عاليا فوق الرأس متجها الى اليمين (انظر أشكال ١٩ ، ٢٠ ، ٢١) ٠ وكما هو مبين فى الاشكال المذكورة تتبع الرأس والعينان اتجاه اليد فى الحركة ٠ وبعد هذا تؤدى الرقصة على ايقاعات المقاطع الصوتية « ذى تاى تاى تا » وفيها تكون الحركة بأكملها معكوسة هكذا : على ايقاع « ذى » يكون الجسد فى الوضع المبين فى شكل ٢١ وبينما يدق بالقدم اليسرى فى نفس المكان تميل اليد اليمنى فى وضعها ٠



20




21



22

وتعكس حركات القدمين على ايقاعات « **تاى تاى تا** » وترسم اليد نفس القوس وهى تعود الى الوضع الأصلى (كاتاكاموخا) وذلك على ايقاع المقطع الصوتى « تا » (شكل ٩) . ثم تكرر سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الايسر .

(ب) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٩ . وتكرر حركات القدمين نفسها على ايقاعات « تا تاى تاى تا ذى تاى تاى تا » كما هو موضح فى الفقرة (أ) السابقة .ويوفق بين حركات اليدين بهذه الطريقة : على ايقاع « تا » يغير وضع اليدين من « كاتاموخا » الى « الابادما » وعلى ايقاع « تاى تاى تا » ترسم اليدان دائرة كبيرة من أسفل الخصر الى اليمين من أعلى فوق الرأس يضاف الى هذا أنه عندما تتم الدائرة على ايقاع « تا » يغير وضع اليدين الى « كاتاكاموخا » مرة أخرى (شكل ٢٢) . وتتبع العينان اتجاه حركة اليد اليمنى . وعلى ايقاع « ذى تاى تاى تا » تعكس حركات اليدين والقدمين . ثم تكرر



سلسلة الحركات بأسرها على الجـانب الأيسر ٠

(جـ) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٢٣ ٠ وتكون اليدان أمام الصدر وهما مشدودتان فى وضع تريباتاكا هاستا ٠ وعلى ايقـاع « تا تاى تاى تا » تكون حركات القدمين هى بالذات كما هـو مبين بالفقرة (ب) السابقة ٠ وتكون حركة اليد اليمنى كما يلى : على ايقاع « تا » تكون اليد فى وضع تريباتاكا ومقلوبة بحيث تكون الكف الى أعلى وفى وضع أفقى أمام الصـدر ٠ ثم تحرك هذه اليد لترسم قوسا كبيرا على ايقاع « تاى تاى » بحيث تمتد اليـد اليمنى بأكملها الى اليمين على ايقاع المقطع الصـوتى الثـانى « تاى » (شـكل ٢٤) ٠ وعلى ايقاع « تا » تتحرك اليـد اليمنى بالتدريج الى الداخل الى أن تتخذ الوضع الابتدائى (شكل ٢٣) ٠ وتكرر نفس الحركة على الجـانب الايسر وذلك على ايقاع المقاطع الصوتية « ذى تاى تاى تا» مع استخدام اليد اليسرى لترسم القوس وبدء الخطوات بالقدم اليسرى ٠ ومهمـا يكن من شىء فان اليد اليسرى فى هـذه الحالة لا تتخذ وضع البداية على ايقـاع المقطع الصوتى « تا » (شكل ٢٣)ولكنها تترك قرب الكتف الأيسر والكف مشدودة ومتجهة الى الامام ٠ ثم تكرر المقـاطع الصوتية « تا تاى تاى تا ذى تاى تاى تا » نفسها بهـذه الطريقة ٠ تتجه حركة القدم على ايقاع « تا تاى تاى تا » الى الجـانب الايمن كما هو مبين فى الفقرة (أ) ومع هذه تحرك اليدان كما يلى : على ايقـاع « تا » تكون اليد اليسرى قرب الكتف الايمن كما هو مبين فى الفقرة (أ) ومع تاى تا » تحرك هذه اليد تدريجيا فى خط مستقيم الى الأمام بحيث تكون فى الوضع المبين فى شكل ٢٦ على ايقاع « تا » ٠ وعلى ايقاع «ذى تاى تاى تا» تتبع القدمان الخطوات المبينة فى الفقرة (أ) وتحـرك اليد اليسرى تدريجيـا لتعود الى وضـع البداية (شكل ٢٣) وفى الوقت نفسه تحرك اليد اليمنى الى الأمام لتتخذ وضـعا مماثلا للوضـع الذى اتخـذته سابقا اليد اليسرى (شكل ٢٦) ٠ ثم تكرر سلسلة

الحركات بأسرها من البداية بالشروع فى الحركات من الجانب الايسر •

كوديتو ميتو : فى هذه الرقصة تقوم الأقدام بحركات ايقاعية مستمرة على ايقاعات المقاطع الصوتية « تاى ها تاى يى تاى ها ها تاى يى » وتكون القدمان مضمومتين فى البداية (شكل ٢٧) • وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تاى » تقوم الراقصة بالقفز على قدميها والكعبان مرفوعان (شكل ٢٨) • وعلى ايقاع المقطع الصوتى « ها » يخفض الكعبان لتدق بهما الراقصة الارض (شكل ٢٩) • وعلى ايقاع « تاى » تقوم بالقفز على أصابع قدميها مرةأخرى وعلى ايقاع « يى » تخفض الكعبين لتدق الارض بقدميها من الاصابع الى الكعبين وتؤدى حركة القدمين على هذا النحو فى كل « أدافو » هذه المجموعة ومهما يكن من شيء فهناك ضروب مختلفة فى استعمال اليدين والجسد نجملها فيما يلى :

(أ) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٢٩ : تمد الذراعان الى الجانبين وتتخذ اليدان وضع كاتاكاموخا • وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تاى » يغير وضع اليدين الى ألابادما ويحرك الكتف الايمن قليلا الى الوراء والكتف الايسر قليلا الى الأمام وتدار الرأس للنظر الى اليد اليمنى (شكل ٢٨) • وعلى ايقاع المقطع الصوتى « ها » يحتفظ بنفس الوضع ولكن يدق بالكعبين • وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى يى » تؤدى حركة القدمين نفسها ــ القفز على أصابع القدمين ثم الهبوط لدق الارض بالقدمين من الاصابع الى الكعبين ــ وتعود اليدان الى وضع كاتاكاموخا هاستا الاصلى ويعود الكتفان الى وضعهما المستقيم الطبيعى وترفع الرأس وينظر الى الأمام (شكل ٢٩) • وبعد ذلك يوضع الذراعان متعارضين أمام الصدر ويكون الذراع الايمن فوق الايسر واليدان فى وضع ألابادما والرأس منحن قليلا للنظر الى اليدين (شكل ٣٠) وهذه الحركة تتم على ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى ها » ثم يباعد ما بين اليدين على ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى يى » (كما كانا من قبل)


29 28 27

32

31

30

38

37

36



حسب ما هو مبين فى شكل ٢٩ · وتكرر سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الايسر ·

(ب) وضع البداية هو نفسه الذى شرحناه من قبل (شكل ٢٧) وحركة القدم هى بعينها أيضا · وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى ها » يمد الذراع الايسر الى الجانب الايسر (فى وضع كاتاكاموخا هاستا) ويمد الذراع الايمن (فى وضع ألابادما هاستا) رأسا الى الأمام والى أسفل وينحنى الجسد قليلا الى الأمام للنظر الى اليد اليمنى (شكل ٣١) · وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى يى » يستقيم الجسد وتعود اليد اليمنى الى وضعها الاصلى قرب الصدر ويغير وضعها الى كاتاكاموخا هاستا وينظر رأسا الى الامام (شكل ٣٢) · وتكرر سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الايسر ·

(ج) وضع البداية هو نفسه (شكل ٢٧) وحركة القدم هى بعينها أيضا · وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى ها » يمد الذراع الايمن خلف الجسم وتكون اليد فى وضع ألابادما ويلتفت بالرأس الى الوراء للنظر الى اليد اليمنى (شكل ٣٣) · وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى يى » تعود اليد اليمنى الى الوضع الابتدائى (شكل ٢٧) · ثم تكرر سلسلة الحركات على الجانب الايسر ·

(د) وضع البداية كما هو مبين فى شكل ٢٣ وتكون اليدان فى وضع « تريباوتاكا » وحركة القدمين لا تختلف عن حركتها فى الحالات السابقة · وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى ها » ترفع اليد اليمنى الى أعلى نحو الجانب الايمن وفوق الرأس وينحنى الجسم الى اليسار وتدار الرأس للنظر الى



39



40

اليد اليمنى المرفوعة (شكل ٣٤) • وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاى يى » يخفض الذراع الايسر الى أسـفل جهـة الجانب الايمن وينحنى الجسم الى اليمين وتدار الرأس للنظر الى اليد اليمنى (شكل ٣٥) • ثم تكرر نفس الحركات على الجانب الايسر •

تاى تاى يى : (أ) تقف الراقصة وقامتها منتصبة وقدماها مضمومتان معا وذراعها الايسر ممتد بأكمله الى الجانب الايسر وراحة اليد الى أعلى أمام الصدر (اليدان معـا فى وضـع باتاكا) والرأس يستدير الى اليسار للنظر الى اليد اليسرى (شـكل ٣٦) • يحافظ على هذا الوضع الابتدائى للرأس واليدين وترفع القدم اليمنى قليلا وتوضع (على ايقاع « تاى ») جهـة الجانب الايمن قليلا (شكل ٣٧) • وعند القيام بهذا تثنى الساق اليمنى عند الركبة بينما تمد اليسرى على خط مستقيم وأصابع القدم مرفوعة قليلا (شكل ٣٧) • تحرك القدم اليسرى الى الجانب الأيمن وتضـم الى القدم اليمنى ثم تقف الراقصة منتصبـة القامة من جديد كما كانت فى وضـع البداية وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « يا » • وفى الوقت نفسه تدار الرأس للنظر الى راحـة اليد اليمنى القريبـة من الصدر • ثم على ايقاع المقطع الصـوتى « تاى » ترفع القدمان معا الى أعلى مـع الارتكاز على الكعبين وفى الوقت نفسـه تدور اليدان عند المعصمين وتصبحـان مشدودتين والاصابع تشير الى أعلى وترفع



42



41

الرأس قليلا للنظر رأسا الى أعلى (شكل ٣٨) • ثم تخفض القدمان واليدان والرأس كلها مرة واحدة لاتخاذ الوضـــع المبين فى شكل ٣٩ • وهـــذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « يى » • ويلاحظ أنه بينما يتـم رفع القدمين واليدين والرأس بالتـــدريج (شكل ٣٨) فان تخفيضها يتم فجأة (شكل ٣٩) • ثم تكرر الحركة بأكملها على أن تبدأ من الجانب المقابل •

(ب) تقف الراقصة منتصبة القامة وقدماهـــا مضمومتان معا واليد اليمنى فى وضـــع ألابادما قرب الصدر والذراع اليسرى ممدودة فى خط مستقيم الى أعلى واليـد فى وضع



43



٩٩

كاتاكاموخا (شــــكل ٤٠) ٠ وتخطو الى الأمام بالقدم اليمنى مستخدمة الكعب أولا ثم القدم بأكملها على ايقاع المقطع الصوتى « تاى » وفى الوقت نفسه تخفض اليــد اليمنى قليلا ثم ترفعها مرة أخرى قــرب الصدر كما لو كانت ترسم قوسا صغيرا أمام صدرها ٠ وبينما تفعل هذا تنظر الى اليد اليمنى المتحركة (شكل ٤١) ٠ وتحرك القدم اليسرى الى الامام وتضمها الى القدم اليمنى لتتخذ وضع البداية من جديد شكل ٤٠) ٠ وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « تاى » ترفع القدمان معا الى أعلى مــع الارتكاز على العقبين وفى الوقت نفســـه تدار اليد اليمنى (فى وضع الابادما) حتى تصبح مشدودة كما ترفع الرأس قليـــلا للنظر مباشرة الى أعلى (شكل ٤٢) ٠ ثم بحركة سريعة واحدة ٠ وعلى ايقاع المقطع الصوتى « يى » تخفض القدمان المرفوعتان وتدار اليد اليمنى ، وهى لا تزال فى وضع الابادما لتصبح راحة اليد متجهة الى أعلى ، كما كانت فى وضع البداية وتخفض الرأس للنظر الى اليد اليمنى (شكل ٤٠) ٠ ثم تكرر الحركة بأسرها على الجانب الايسر ٠

(جـ) تقف الراقصـة منتصـــبة القامة وقدماها مضمومتان معا وذراعهـــا اليسرى ممدودة



جهة الجانب الايسر واليد مدلاة بارتخاء ، وذراعها اليمنى ممدودة نحو الجانب الأيمن واليــد (فى وضع مريجاسرسا) وتمس الكتف الأيمن والرأس مستدير نحــو اليمين للنظر الى اليد اليمنى (شكل ٤٣) وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تاى » ترفع القدم اليسرى وتتقدم بها الراقصة خطوة نحو الجانب الايسر وعند القيام بهذه الخطوة تثنى الســاق اليسرى عند الركبة وتمد الساق اليمنى على خط مستقيم ، وأصـابع القدم مرفوعة قليلا ، وفى الوقت نفســه ينحنى الجسم قليلا جهة اليمين ، والى الامام قليلا (شكل ٤٤) . ثم تحرك القدم اليمنى الى اليمين وتضم الى القدم اليسرى ويستقيم وضع الجسم كما فى موقف البداية(شكل ٤٣) . وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « يا » . وعلى ايقــاع المقطع الصـــوتى « تاى » ترفع القدمان معــا الى أعلى مـع الارتكاز على الكعبين كما ترفع الرأس قليلا للنظر رأسا الى أعلى . وعلى ايقـــاع المقطع الصوتى « بى » تطأ الراقصة الأرض بقدميها معا وتشد رأسها وتنظر الى أسفل وتحنى أيضا جسمها قليلا الى الأمام(شكل ٤٥) . ثم تكرر الحركة بأسرها فى الاتجاه المضاد .

ترجمة : أحمد آدم محمد

علم الفولكلور .. محاولة لتعريفه

دكتور محمد محمود الجوهري

تقـــديم :

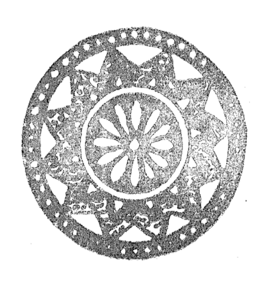
يصدر هذا المقال فى حقيقة الأمر عن حاجة موضوعية دائمة ، وحاجة محلية عارضة . أما الأولى فهى أن علينا أبناء هذا الفرع من فروع الدراسات الانسانية أن نتدارس من فترة لأخرى **حدود هذا العلم وآفاقه بالتحديد ، وان يطـرح** بعضنا على الآخرين كل جديد يظهر فى الميـدان سعيا وراء مزيد من الدقة فى تعيين هذه الحدود سواء كان ذلك توسيعا أو تضييقا . ومن هنا قلنا عن ذلك بأنه حاجة موضوعية دائمة تفرضها طبيعة الدراسة فى كل علم انسانى ، ولا يصبح النقاش فيها باليـــا أبدا . بل انه من أمارات الخطر ألا يثور حولها نقاش ويحتدم بســـببها جدل . أما الحاجة المحلية العارضة التى صدر عنها المقال فهى ما نشر بقلم الأســـتاذ المفكر الدكتور لويس عوض على صفحات الأهرام منذ بضع شهور مضت . وقد كشفت كتابات لويس عوض كمـا قرر الأســتاذ الدكتور عبد الحميد يونس : « أولا عن حاجـة مفهوم الفولكلور الى توضيح وتحديد ، وبخاصة بعــد تلك النتائج الباهرة التى انتهت اليها الدراسات الانسانية فى مجال الحياة الشعبية ، وثانيـا : عن وجـــوب التخصص الدقيق الواعى بين العاملين على تمييز المـــادة الفولكلورية وتصـــنيفها وعرضـــها واستلهامها » . وقد تفضـــل الدكتور يونس فافتتح المناقشة فى هذا الموضوع بمقاله : « دفاع عن الفولكلور » (عـــدد ١٢ مارس ١٩٧٠) ، وها نحن نستجيب لدعوته الكريمة بالادلاء برأى محدد فيها .

فوضى كثير من المفاهيم القائمة :

يمكننا أن نقول بادىء ذى بدء أن هناك اليوم فى شتى دول العالم فرع من فروع المعـرفة ذو حدود على درجات مختلفة من الوضوح ، ويتمتع بقدر معين من الاعتراف الرسمى يقـل أو يكثر هو الآخر تبعـا لظروف كل مجتمع ، وقد تطلق عليه مسميات متباينة أيضا ، ولكنه ــ رغم كل هذه الفروق والاختلافات ــ يستهدف دراسـة بعض الجوانب التقليدية من ثقافة بعض المجتمعات الانسانية . وقد يصل الأمر فى بعض الحـالات الى اعتباره دراسـة شاملة للانســـان « ككائن ثقافى » ونحن نستخدم مفهوم الثقافة Culture هنا بطبيعة الحال بمعناه الفـــنى ، كما هو معروف فى علم الانثروبولوجيا ، أى : مجموع التراث الاجتماعى بصفة عامة .

على أننا نلاحظ أنه كثيرا ما يثور الخلط فى اســتخدام « المســميات » ، التى قد يختلف مدلولها من بلد لآخر . ولهذا السبب سأحاول منذ البداية أن أتجنب استخدام مصطلح معـين من تلك المصطلحات المستخدمة عادة للدلالة على العلم الذى نحن بصدده . وسوف نفترض منذ البداية أنه لا وجود لأى من هـــذه المصطلحات ، ولا أستعمل كلمات : فالكلور ، أو فولكسكنده ، أو اثنوجرافيا ، أو اثنولوجيا الا حيث تشير الى مفهوم محدد بعينه تدل عليه أى من هـــــذه الكلمات .

ومن الطبيعى أن تتنوع الصورة أمام ناظرينا ، بل نجدها أشد ما تكون تنوعا وتضـاربا بسبب



اختلاف المسالك التى نهجتها مدارس التفكير فى البلاد المختلفة . وما انتهت اليه نتيجة لذلك من آراء متعارضة . فلا نجد فحسب عددا كبيرا من المسميات التى تشير الى ذلك الفرع من فروع المعرفة ، انما نصادف كذلك اختلافا شاسعا فى تحديد موضوع الدراسة فى نطاق ذلك العلم . ولا نتبين تلك الفوضى . وذلك الاختلاط عند مقارنة البلاد ببعضها فحسب ، بل اننا نجد داخل البلد الواحد ــ مثلا بين من يقولون فولكلور ، أو يقولون فولكسكنده ــ أن الأمور ليست على ما يرام دائما ، وأن الاتفاق ليس كاملا على الاطلاق بين الباحثين من ممثلى الاتجاهات المختلفة . وهذا يفسر لنا اجابة أحد الانثروبولوجيين الأمريكيين ــ هو جورج فوستر G. Foster ــ عندما سئل عن تعريف للفولكلور ، قال فيها : « اذا أجرينا مسحا للمواد التى نشرت تحت اسم فولكلور لاتضح لنا أن الموضوع يختلف اختلافا بينا تبعا لما يريد الباحث أن يجعله فولكلورا » .

ولا شك أنه لو غامر أحدنا باستعراض كافة التعريفات الموضوعة ، أو على الأقل طائفة منها، لأصيب بالرعب ، وللأه اليأس الشديد . ولكنا نود هنا أن نتذرع بشىء من الأمل ، والتفاؤل محاولين ايجاد قدر معين من النظام . فنصنف تلك التعريفات ــ أو الرئيسى منها على الأقل ــ وفقا للمعايير التى وضعت على هديها تلك التعريفات . وهنا يمكننا أن نتفق مع عالم الفولكلور الأسبانى العالمى دياس على أربعة مجموعات رئيسية ، يمكن أن نطلق عليها :

١ ــ المعايير الثقافية .

٢ ــ المعايير السوسيولوجية .

٣ ــ المعايير السيكو ــ سوسيولوجية .

٤ ــ المعايير الاثنولوجية ..

والحق أن قيمة هذه التصنيفات نسبية للغاية ، فهى لا تمثل أساسا نظريا فى مدخل العلم ، وليس المقصود منها سوى أن تمكننا من مناقشة المشكلة فى تلك المرحلة الأولية من مراحل اهتمامنا بدراسات التراث الشعبى . وسوف نستطيع برغم كل المزالق أن نخطو خطوة الى الأمام ، مهما كانت ضآلة تلك الخطوة ، ولكن لاشك فيها .

على أننا يجب أن نستكمل تحفظاتنا وتمهيداتنا بأن نعى أمرين :

(أ) انه يحدث فى بعض الأحيان أن تطلق ــ فى بعض البلاد ــ نفس المسميات على معايير مختلفة . ويكون ذلك كما أشرت عندما توجد اتجاهات متباينة داخل نطاق من يأخذون بمصطلح واحد : حيث تتباين اتجاهات اتباع الفولكلور، أو تتباين اتجاهات اتباع الفولكسكنده على نحو ما سنفصل القول فيما بعد .

(ب) ثم أن هناك بعض البلاد التى لا تختلف فيها المعايير فحسب ، بل تتنوع المسميات أيضا . كما يمكن أن يطلق بعض هذه الأسماء على جانب أو أكثر فقط من جوانب الدراسة (كأن يطلق



فى روسيا اسم الفولكلوريات Folkloristics على دراسة الثقافة الشعبية الروحية ــ الشفاهية أساسا ، بينما يطلق اسم اثنوجرافيا على دراسة الثقافة الشعبية المادية ، وهما الفرعان اللذان ينسحب عليهما معا مصطلح فولكسكنده بمفهومه الراهن فى البلاد الناطقة بالألمانيـــة . وسيأتى تفصيل ذلك فيما بعد) .

الفئة الأولى :

اذا حللنا المجموعة الاولى من المعايير ، لوجدنا ما يلى : يستخدم بعض الفولكلوريين المعيـــار الثقافى culturological criterion أو ما يمكن أن نطلق عليه أيضا المعيار الأدبى Literary Criterion وهم تلك الفئة من علماء الفولكلور الذين يعتبرون أن موضوع الفولكلور هو التراث الشفاهى oral tradition فقط ، أو ما يطلق عليه أساسا اسم : « الأدب الشعبى » . ومن الواضح أن قلة قليـــلة منهـــم هى التى تقصر موضوع الفولكلور على الأدب الشـفاهى فقط . فكثيرون منهم يوسعون ميدان الدراســـة بحيث يتضمن عدا الأدب الشــــعبى : المعتقـــدات ، والموسيقى ، والرقص ، والعادات الشعبية وغيرها من العناصر . أو هم بصفة عامة يستوعبون فى مجال دراستهم كل ما عدا الثقـــافة المادية ، والتكنولوجيا وما الى ذلك من أمور .

ونعرض فيما يلى لطائفة من أشهر تعريفات الفولكلور التى تندرج تحت هذا النوع :

(أ) الفولكلور هو الأدب الشعبى الذى ينتقل شفويا أساسا . ولقد كان علماء الانثولوجيـــا الأمريكيون هم الذين حددوا موضوع هذا الميدان على ذلك النحو .. اذ أنهم صنفوا المواد الثقـافية تبعا لعلاقاتها داخل الثقافة بمفهومها الواسع . ويتضمن قاموس فونك Funk للفولكلور كثيرا من التعريفات المندرجة تحت هذا النوع (مثل تعريفات : باسكوم Bascom ، وفوســـتر Foster ، وهيرسكوفيتس Herskovits واليـــومالا Luomala ، وسميث Smith وفوجلين Voeglin ، ووترمـــان Waterman . وقد تسبب هيرسكوفيتس بتضـــييقه نطـاق الفولكلور على هذا النحو فى خلق كثير من المجادلات الحية . ولو أننا نجد اليوم أن مصطلحات مثل « الأدب غير المكتوب » أو « الأدب البـــدائى (الشعبى) » قد أصبحت أكثر شيوعا فى الدوائر الاثنولوجية من مصطلح فولكلور . ويفضـــل سميث مصطلح « المواد القوليـــة » ، ويفضـــل باسكوم تعبير : « فن القول » . ويقول باسكوم أنه قد اقترح المصطلح الأخـــير « كى يميـــز الحكايات الشعبية والأســـاطير ، وحـــكايات القديسين ، والأمثال ، والأشكال الأدبية الأخرى التى تندرج تحت مفهوم الفولكلور عادة ، ولـكن علماء الانثروبولوجيا يدرجونها تحت فئـــات أخرى » .

الا أن هناك ميلا بين الفولكلوريين أنفســـهم الى احتضان هذا التعريف . فيعرف الأمريكى أتلى Utly الفـــولكلور بانه : « الأدب الذى يتناقل شفاهيا » .

ويشعر تومبسون أن غالبية علماء الفولكلور

فى الولايات المتحدة « يميلون الى اعتبار الفولكلور مختصاً بالكلمة المنطقية » . وقد حدث فى أوروبا ان نمى بعض الدارسين ــ مثل كرون Kronn وفون سيدوف Von Sydow ــ فكرة أن الفولكلور أدب شعبى فى المقام الأول . وقد حدث ذلك بشكل مستقل عن زملائهم الأمريكيين . الا أن اتباعهم يستخدمون بصفة عامة مفهوما أوسع للفولكلور .

(ب) الفولكلور هو الثقافة عموما المنقولة شفويا (التراث الشفاهى) . وقد أعلن جايدو Gaidoz فى حديثه عن الفولكلور عام ١٩٠٧ أن : « دراسة المشكلات ، والتراث ، والتقاليد ، والخرافات ، والادب الشعبى هى دراسة التراث الشفاهى ، بهدف ارجاعها الى كنهها الحقيقى » . ومن المحدثين الذين يأخذون بهذا التعريف : بوتكين Botkin ، واسبينوزا Espinosa ، وهيرزوج Herzog (انظر تعريفاتهم فى قاموس فونك للفولكلور) .

واضح من كل هذه التعريفات أن هذه المدرسة الفكرية لا تستند الى معايير سيكولوجية أو سوسيولوجية ، حيث هى تركز اهتمامها على ظواهر الثقافة الروحية فى حد ذاتها ــ أى فيما يعرفه الناس ــ لا على العلاقات القائمة بين الثقافة والجماعة الاجتماعية التى تحمل هذه الثقافة ، معنى هذا أن تجميع المادة عند أبناء هذه الفرقة يتسع ليشمل جميع شعوب العالم فى الماضى وفى الحاضر على السواء . وهم يدرسون الماضى من خلال المصادر التقليدية التى تستخدم لاغراض المقارنة ، استنادا الى الفرض الذى مؤداه أن انتشار ونقل المواد الثقافية يتم شفاهة، ويخضع لقواعد محددة معروفة . والمثال على هذا النوع من الباحثين ــ مثل ستيث تومبسون Stith Thompson وغيره من دارسى الفولكلور ــ الذين لا تعرف دراساتهم المقارنة للحكايات الشعبية الوقوف عند حدود معينة ــ ولو تعسفية ــ وهى الحدود التى تحاول المعايير السوسيولوجية أن تضعها .

وعلى الرغم من أن هناك اتجاها لدى هذه المدرسة الى قصر موضوع الدراسة على جوانب معينة فقط من الثقافة ، فانه يبدو لنا استخدام تعبير « المعيار الثقافى » تعريفا معقولا لها . **اذ يهتم هؤلاء الباحثون بتعيين تلك الحدود لمجال دراستهم بالنظر الى الثقافة نفسها ، لا من حيث الجماعة التى تحمل تلك الثقافة .**

وقد نجد هذه المدرسة من مدارس الفولكلور مرتبطة فى بعض البلاد بالأنثروبولوجيا الثقافية (أو الاثنولوجيا) ارتباطا غامضا غير واضح المعالم ، أو مستقلة عنها تمام الاستقلال . كما قد نجدها فى مكان آخر تكون فرعا من نسق دراسى متكامل للانسان ككائن ثقافى ، ومن ثم يمثل أحد فروع الدراسة الاثنوجرافية .

كما قد نصادف ــ علاوة على كل هذا ــ بعض دارسى الفولكلور الذين يأخذون بالمعيار الثقافى أو الادبى يربطونه بالمعيار السوسيولوجى وبذلك يقصرون موضوع الفولكلور ــ ببساطة ــ



على التراث الشفاهي الخاص بالفلاحين فى المجتمعات التاريخية . ويتبنى هذا الرأى بعض دارسي الفولكلور الأسبان الذين يرون أن دراسة الثقافة المادية تندرج تحت الاثنوجرافيا . وهذا هو رأى الفولكلورى الفرنسى سانتيف Saintyves أيضا . وهى وجهة نظر لم تصادف انتشارا حتى الآن .

خلاصة القول : أن هذا الاتجاه يحدد موضوع دراسة هذا العلم على أساس جانب أو أكثر من الثقافة، ولذلك فهو يرتكز - كما قلنا - على معيار ثقافى . ويطابق هذا الاتجاه على وجه الاجمال معظم الاتجاهات الفرعية التى تندرج تحت اسم فولكلور . فأصحاب مصطلح فولكلور يعنون به أساسا التراث الروحى للشعب ، وخاصة التراث الشفاهى .

الفئة الثانية :

ونقصد به الفئة التى تستخدم المعيار السوسيولوجى لتحديد ميدان الدراسة . ونطلق على هذا اسم « المعيار السوسيولوجى » لأن تحديد ميدان الدراسة لم يرتكز على عناصر ثقافية ، وانما تم فى ضوء الطبقات الاجتماعية لبعض المجتمعات الانسانية . ويفرق هذا الاتجاه أولا : بين الطبقات الريفية (ان جاز استخدام هذا التعريف) ، فى مقابل الطبقات التى تعرف بالراقية أو العليا التى تستبعد ثقافتها من مجال الدراسة . ثم هو ثانيا : يفرق بين المجتمعات التاريخية أو ما يعرف بالمتحضرة، وتلك المجتمعات التى توصف بأنها بدائية أو غير متحضرة .

وهى بذلك تدخل ضمن هذا الميدان كل ما ينتمى الى حياة وثقافة الطبقات الريفية داخل المجتمعات التاريخية . وكان علماء الفولكسكنده الألمان أول من تبنى هذا المفهوم . الا أننا نلفت النظر هنا الى ظاهرة هامة : وهى أنه حدث فى بعض البلاد التى كان لمصطلح «الفولكلور» فيها مدلولا محددا فى البداية ، أن وسع ميدان الدراسة بحيث أصبح يتضمن مجموع حياة وثقافة عامة الناس، هذا فى الوقت الذى أبقى فيه الدارسون - برغم توسيع الميدان على هذا النحو - على الاسم القديم لعلمهم . وقد حدث ذلك على سبيل المثال لا الحصر : فى فرنسا ، وبلجيكا ، وهولنده، وايطاليا ، وانتشر فى معظم دول أمريكا اللاتينية. وربما كان هذا هو وضعنا فى مصر، لو أننا أبقينا على مصطلح فولكلور ، ووسعناه فى نفس الوقت بحيث يستوعب فى دراسته الثقافة التقليدية للفلاحين . وهو أمر سنعود الى تفصيل القول فيه فيما بعد .

وقد ارتبط هذا الاتجاه كما قلنا ارتباطا بعيدا بالفولكسكنده الألمانية ، وليس هنا المجال لاستعراض كافة الاتجاهات داخل الفولكسكنده الألمانية ، ولكننا نكتفى بالاشارة الى أن هذا الاتجاه المشار اليه - أى دراسة ثقافة الفلاحين - ليس هو الاتجاه الوحيد ، ولا حتى المسيطر اليوم . وقد حصر « ايكه هولتكرانس » فى كتابه: « المفاهيم الاثنولوجية العامة » ثمانية نماذج

رئيسية تمثل اتجاهات لها كيانهـــا داخـــل الفولكسكنده .

أما عن دعاة هذه النظرة داخل الفولكســكنده الألمانية فيمكننا ــ من باب التبســيط الزائد ــ ضمهم فى اتجاهين رئيسيين هما :

(أ) يرى البعــض أن الفولكسكنده تدرس « الراق الأدنى » Lower Stratum فى الأمة . ويرجع هذا التعريف الى العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، حيث صــيغت فــكرة « الشعب فى الأمة » على اعتبارها الموضـــوع الحقيقى لدراسة الفولكسكنده . وفى عام ١٨٩٥ أعلن ميشـائيل هابرلاندت : « اننا لا نهتـم الا بدراسة وتصوير الراق الأدنى الشعبى فقط » . وقد أبديت آراء مشابهة حتى ثلاثينات هـــذا القرن ، برغم الاقبال المتزايد على كلمة «شعبى» بدلا من « الراق الأدنى » . كما هو الحال مثلا عند العالم الألمانى الكبير شـــبامر Spamer وشميدت Schmidt .

(ب) الاتجاه الثـــانى ويقصر الفوكسكنده على دراسة الفلاحين وتراثهم . وهذا هو مفهـوم الفولكســكنده عند أول ممثليها على الاطـــلاق الألمانى : يوهان فيليكس فون كنافل . والحقيقة ان الفولكسكنده ظلت تدرس وفقا لهـذا الخط الفكرى حتى يومنا هذا لا فى ألمانيا وحدها، وانما فى فى بلاد أوروبية أخرى ، كما ألمحنا . ويقـــول شـــفيترينج Schweitering : « ان الفولكسكنده الألمانية هى دراسة الأهمية الثقافية للفلاحين الألمان » . ويعرف شبييس Spiess الفولكسكنده الالمانية بأنها : « دراسة الفلاحين » .

غير أن الواقع فعلا الآن أن هذا الاتجاه بدأ يفقد كثيرا من مؤيديه فى العقود الأخيرة بسبب الصعوبة المتزايدة فى تحـــديد من هم « عامة الناس » Common people أو الطبقات الدنيا، او طبقات الفلاحين من ناحية ، وكيف يمكن ــ من ناحية أخرى ــ تمييزهم عن الطبقات العليا ، أو الطبقات المتعلمة .. الخ . فقد حدث أن أدت الثورة الاجتماعية التى كابدتها هــذه الطبقات خلال الخمسين عاما الأخيرة فى أوروبا أن طمست الوضوح الذى كان عليه هذا التمييز . ثم هناك اعتبار آخر أكثر أهمية وأخطر وزنا فى جدل من هذا النوع وهو أنه ليس صحيحا أن عناصر هذا التراث الذى ندرسه يمكن أن تنسب الى طبقة واحدة أو عدة طبقات فقط .

لذلك نلحظ اليوم ميلا نحو استبدال المعيار السوسيولوجى بالمعيار السيكو ــ سوسيولوجى ومن أشهر النمـاذج لذلك ما نلاحظه عنـد عالم الفولكلور والاثنوجرافيا الايطالى الشهير رافائيل كورسو R. Corso الذى دافع فى الطبعة الثالثة من كتابه عن الفولكلور ــ التى صدرت عام ١٩٤٦ عن الأخذ بهذا المعيار كأساس لتحديد موضوعات الدراسة ومجالها . ثم عاد فاقر بعد سـنوات أربع ضرورة التخلى عن المعيار السوسيولوجى ، واستبداله بمعيار سيكو ــ سوسيولوجى ، الذى يلقى اليوم قبولا أوسع فى أكثر من مكان .

الفئة الثالثة :

ويأخذ هذا الفريق كما قلنا بالمعيار السيكو سوسيولوجي . وهو يقـــدم لنا ميزات مؤكدة لا شك فيها بالقياس الى المعيار الذى فرغنا توا من مناقشته . أبرز هـــذه الميزات تأكيده على العنصر السيكولوجي فى تعريف بعض الكلمـات الأساسية مثل : « عامة الناس » و « الشعب » . فلم يعد مفهوم « الشعب » ــ طبقا لهذا المعيار ــ جماعة اجتماعية معينة ، وانما بات يدل الآن على شكل من أشكال السلوك الذى نشترك فيـــه بدرجات متفاوتة .

ويعتبر عالم الفولكسكنده السويسرى ريشارد فايس Weiss صاحب الفضل الأكبر فى تحديد مفهوم « شعبى » على هذا النحو . فبينما نجـد ليوبولد شميدث يطابق بين الشعبى والمنتسب للراق الادنى ، يصف فايس الاتجاهات والمواقف البشرية الفردية بأنها شعبية . وبهـــذا يصبح المفهوم فى الحالة الأخيرة سيكولوجيا تماما . اذ يقـول : « توجد الحياة الشـــعبية والثقـــافية الشعبية دائما حيث يخضع الانسان ــ كحامل للثقافة ــ فى تفكيره ، أو شـــعوره أو تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث » . ويقول علاوة على هذا : « يوجد فى داخل كل انسان شد وجـذب دائمين بين السلوك الشعبى وغير الشعبى » . ولذلك يتضح عند كل انسان موقفان مختلفان أحدهما فردى ، والآخر شعبى أو جماعى .

فجميع أفراد الأمة ــ سواء كانوا عمـــالا أو فلاحين ، أو رعاة ، رجال أعمال أو جنود ، محامين أو أساتذة جامعيون ــ يشتركون جميعا فى خاصية كونهم « شعبا » ، على اعتبارهم حملة الأشكال الثقافية التقليدية . وما من جدال فى أن كثافة هذا العنصر الشعبى وشدته تختلف حتمـــا من فئة الى أخرى ، ولكن لا يوجد انسان بدونهـــا على الاطلاق . الفيصل فى الموضوع هو ما يعرفه الشعب ــ أى مجموع سكان البلد ــ من خـــلال المعرفة المتواترة بالطريق التقليدى . فهذا الاتجاه اذن دراسة للانســان ككائن ثقافى ، أى دراســـة الانسان كحامل للثقافة ، أو بتعبير أفضـــل فى سلوكه كحامل للثقافة . ويبدو ذلك واضـــحا عندما لا يستطيع أن يحرر نفسه من الثقـــافة التى ينتمى اليها ، ويسلك كانسان فرد عقلانى .

ومن الواضح أنه لا يوجد انسان فرد يخضع خضوعا كاملا لسلطان العقل ، ويستطيع أن ينظم



جميع أفعاله طبقا للمبادىء المنطقية . وبالمثل لا يوجد – فى ميدان الاحساسات والعواطف – انسان يعرف كيف يحافظ على ذاتيته – الفردية المتميزة – دون أن يتأثر بمعايير السلوك الكثيرة المعقدة التى تمليها التقاليد (أو التراث ان شئنا) . ولا يستطيع أكثر الناس أصالة واستقلالا داخل احدى الثقافات – حتى لو تصور فى نفسه أنه أبعد عن كل تأثير تقليدى – أن يهرب من هذا التأثير أو يتفاداه . والواقع أنه لا يوجد انسان فى العالم لا يشارك فى التقاليد، أو يعدم بعض اللحظات اللاعقلية . وبهذا فان موضوع الدراسة هنا ليس طبقة معينة وثقافتها، وانما الانسان فى أثناء عملية حمل التراث الاجتماعى للجماعة التى ولد ونشأ فيها . ومن الطبيعى – كما أشرنا – أن تختلف شدة التراث من طبقة اجتماعية لأخرى ، ولكن المسألة مسألة شدة فقط ، وليست قاصرة تماما على طبقة بعينها . ولهذا السبب نقول ان عنصر التمييز سيكولوجى وليس سوسيولوجيا فى نظر مجموعة الباحثين الذين ذكرناهم هنا .

ولكنا نلاحظ فى نفس الوقت أن ممثلى هذه المدرسة الفكرية ينكرون قيمة المعيار السوسيولوجى ، اذ يضمنون ميدان دراستهم جميع الطبقات الاجتماعية فى أمة من الأمم . ولكنهم لا يذهبون – مع ذلك – الى حد توسيع المعيار السيكولوجى ليشمل جميع المجتمعات الانسانية . النتيجة اذن معيار مختلط – هو المعيار السيكو – سوسيولوجى – اذ نجدهم يميزون فى النهاية تمييزا اجتماعيا بعض الجماعات الانسانية بالنسبة للبعض الآخر . وربما كان ذلك يرجع الى التقاليد الخاصة بهذه المدرسة ، كما قد يرجع الى بقايا التعصب للسلالة التى ينتمى اليها الباحث ، المهم أن الحقيقة المؤكدة بالنسبة للمدافعين عن هذا المعيار أن هناك حاجزا صلبا منيعا بين دراسة ثقافة شعب تاريخى ، وثقافة شعب من تلك التى يطلق عليها البعض « بدائية » . (هذا على الرغم من أننا نقول اليوم إنه يندر أن يكون هناك شعب بدائى بمعنى الكلمة ، وأن الاتصالات الثقافية بين جميع الثقافات باتت من الكثرة بحيث يستحيل الفصل بين البدائى والمتحضر ، اللهم الا بشكل تعسفى ومصطنع) .

الشىء الوحيد الذى يمكن أن نقوله أن دراسة الأمم التاريخية أكثر تعقيدا ، لأن البعد التاريخى أكثر اهمية بكثير ، وهو يضطر الباحث اضطرارا الى الاستعانة بعدد كبير من المصادر التاريخية البعيدة تماما عن الدراسة المباشرة . أما دراسة المجتمعات ذات المستوى الاجتماعى الاقتصادى البسيط فتستغنى عن البحث الشاق فى الأرشيفات . ولو أن هذا لا يعنى أن البعد التاريخى سيكون محل اهتمام بالضرورة فى كلا الحالتين .

فارق آخر هو أن دراسة ثقافة المجتمعات التاريخية تتم على يد اشخاص ينتمون عادة الى تلك الثقافة . بينما نجد بالنسبة لدراسة المجتمعات البدائية أن الدراسة تتم على يد باحثين ينتمون الى ما يعرف بالثقافات الراقية. على أن هذا ليس بالفارق ذى القيمة الكبيرة ، اذ أن المفروض فى كل باحث – سواء كان طرفا فى تلك الثقافة التى يدرسها أم لا – أن يتمتع بالقدرة على معالجة موضوع دراسته بأكبر قدر من الموضوعية والحيادية . هذا شىء تفرضه فرضا أصول الدراسة المتخصصة التى تلقاها ، وتهيئه له عاداته العقلية التى ربى عليها . ولكنا نلاحظ فى واقع الأمر أن دراسة كثير من الفولكلوريين لشعوبهم تتصف – بسبب افتقارها الى الموضوعية العلمية – باتجاه رومانسى ، بالغ الذاتية واضح الحب الزائد للوطن . وما من شك فى أن مثل هذه المواقف قد جرت على دراسات الفولكلور فى أكثر من حالة تاريخية معروفة قدرا لا يستهان به من الاستخفاف والسخرية بهذه الدراسات . وهذا هو السبب الذى يفسر لنا موقف كثيرين من الانثروبولوجيين الذى يتسم بالتشكك وعدم الثقة تجاه الفولكلور ودارسيه . ولكنا نجدهم برغم ذلك – ودون استخدام اسم فولكلور – يغزون بشكل متزايد نفس مجال الدراسة الذى يحدده المنادون بالمعيار السيكو – سوسيولوجى . ولكن دون أن يقبلوا العنصر الثانى فى ذلك المعيار ، ألا وهو العنصر السوسيولوجى . وهؤلاء هم أتباع الاتجاه الاثنولوجى (أو أن شئنا الانثروبولوجى الثقافى) الذى سنختتم به هذا العرض التمهيدى .

ولكنا نقف قبل ذلك وقفة أخيرة نجمل فيها القول بأن هذين الاتجاهين فى تحديد الميدان – السوسيولوجى والسيكوسوسيولوجى – هما أبرز المضامين التى ارتبطت بمصطلح الفولكسكنده الألمانى . أى أن أهم الدراسات التى سارت فى ذلك الخط أنجزها دارسو فولكسكنده ألمان أو من دار فى فلكهم ونحا نحوهم .

الفئة الرابعة :

ويتبنى المعيار الرابع والأخير فى تخطيطنا العام هذا – وهو المعيار الاثنولو Ethnological (أو الانثروبولوجى الثقافى) – تلك الفئة من الدارسين الذين تخلوا عن كل اعتزاز مفرط بالسلالة ، محاولين دراسة الانسان ككائن ثقافى حيثما يعيش ، بغض النظر عن شكل الحياة الاقتصادية التى يحياها أو نوع الثقافة التى يرعاها وترعاه ، لا فى الحاضر فحسب ، وانما فى الماضى كذلك .

ويهتم أتباع تلك المدرسة الفكرية بكل شىء ينتقل اجتماعيا من الأب الى الابن ، ومن الجار الى جاره ، مستبعدين المعرفة المكتسبة عقليا ، سواء كانت متحصلة المجهود الفردى ، أو من خلال المعرفة المنظمة والموثقة التى تكتسب داخل المؤسسات الرسمية : كالمدارس ، والمعاهد ، والجامعات ، والأكاديميات ، وما اليها . غير أن هذا الاستبعاد لما يعرف « بالثقافة الراقية » Superior culture نسبى للغاية . حيث قد يهتم الاثنولوجى فى أغلب الأحوال بتكوين فكرة كلية عامة ، أو الأخذ بنظرة شاملة ، لثقافة بلد من البلاد ، وبتفسير العناصر الثابتة داخل تلك الثقافة بكل ظواهرها كالفن ، والأدب ، والموسيقى والفلسفة ، بل والسياسة أيضا .

ان الثقافة نتاج عملية تطور طويلة امتدت على طول آلاف السنين ، ترسبت فى كل مجتمع بشرى ، متضمنة قدرا عظيما من الحكمة فى معاييرها وأنماطها الشديدة التنوع . ولا يمكن لأحد أن يهرب من تأثيرها ، فى أى مجتمع كان ، ابتداء من أكثر المجتمعات بساطة حتى أشدها تعقدا وتطورا .

ومن المسائل الأساسية ذات الأهمية المحورية أن نحدد فيما يلى وبكلمات سريعة تشير الى رؤوس موضوعات والى أسماء مجالات تخصص بأكملها – مجال اهتمام الدارسين الآخذين بهذا المعيار . انهم باختصار يهتمون : بالأدب الشفاهى المتناقل من جيل الى جيل ، والخرافات والمعتقدات ، والأغانى والرقصات ، واللغة ، والتنظيم الاجتماعى ، والتنظيم الاقتصادى ، وتفسير العالم والقوانين التى تسير وفقا لها ظواهر الكون (وهو الكوزمولوجيا Cosmology والقانون العرفى ، والمسكن ، والرسم ، والتصوير والنحت ، والعادات ، والعرف ، والفنون ، والحرف ، وأشكال السلوك فى مختلف ظروف الحياة ومواقفها ، وبالاختصار بكل عناصر الحياة المادية ، والاجتماعية ، والروحية لأى مجتمع انسانى . مع عدم اغفال تأثير كل هذا على الابداع الفردى للفنانين ومن يعرفون باسم الصفوة .

وبرغم اقتراب هذا المفهوم الاثنولوجى الجامع من مفهومنا اليوم عن هذا الميدان ، الا أنه ليس مع ذلك جديدا كل الجدة . فقد عرفت أوربا منذ الحرب العالمية الأولى أكثر من منار يجعل هذا الميدان علما عاما للثقافة على النحو الذى حددناه . ويمكننا أن نخص بالذكر – على سبيل المثال – بعض علماء أسبانيا والبرتغال والعالم السويسرى ريشارد فايس ، وكذلك عددا من علماء الدول السلافية . ولكنهم لم يستطيعوا فرض موقفهم هذا واحراز قدر من النجاح الا فى عدد قليل من الدول الأوروبية . ويمكن القول بأن المعيار الاثنولوجى قد استقر كأساس لتحديد ميدان العلم منذ حوالى العشرين عاما تقريبا فى الدول الاسكندنافية ، وكل الدول السلافية ، وكذلك فى البرتغال ، والمجر . وقد نجح فرض هذا المفهوم – بشكل جزئى – فى فرنسا والبرازيل وبعض دول أمريكا اللاتينية الأخرى .

ويرجع وجه القصور الرئيسى فى هذه النظرة الى التطور التاريخى الذى قطعه العلم الاثنولوجى فعلا ، والذى كان يستهدف فى بادىء الأمر دراسة الشعوب التى تعرف « بالبدائية » أو « المتوحشة » ، كما يرجع قدر من ذلك الى بعض الحجج النظرية ، ولا ننسى بعض الميول العنصرية (أو التى توصف بالتمركز حول السلالة ethnocentric) عن الدارسين الأوروبيين .

وقد عرفت أوروبا ابان القرن التاسع عشر حيث ساد الاعتقاد بوحدة العقل البشرى أن مرحلة مقارنة كانت تقارن فيها المادة الاثنوجرافية بتلك المادة المجموعة من « عامة الشعب » فى أوروبا . وقد ركزت جهود الدارسين فى تلك المرحلة أساسا على البحث عن « رواسب » الماضى التى لا زالت موجودة فى ثقافة الطبقات الريفية الأوروبية .

ثم جاء ليفى برول بعد ذلك وقال بأن البدائيين عقلية قبل منطقية وأسطورية (خرافية) ، فى مقابل العقلية المنطقية المنظمة عند الشعوب التى كانت تعرف بالمتحضرة .

وكان من شأن هذا أن زاد من الهوة التى كانت قائمة فعلا بين المهتمين بدراسة ثقافة البدائيين وأولئك المشتغلين بجمع التراث الشعبى عند الأمم المتحضرة .

على أنه لم يعد هناك اليوم من ينادى بمثل هذا الرأى ، خاصة بعد أن كتب ليفى برول نفسه فيما بعد يسحب كثيرا من القضايا التى قال بها . فكتب يقول : « هناك عقلية اسطورية (خرافية) أكثر بروزا وأسهل ملاحظة بين « البدائيين » عنها فى مجتمعاتنا ، ولكنها ماثلة مع ذلك فى روح كل انسان . ولما لم يكن هناك ما يؤكد وجود عقليتين مختلفتين ، فان هذه المشكلات جميعا تذوى دفعة واحدة » .

على أننا يمكن أن نتبين بوضوح الاتجاه اليوم نحو التقريب بين فرعى هذا العلم الذى يدرس الانسان ، وذلك فى عدد من الدول . وان كان لا زال هناك - حتى عهد قريب - كثير من الدارسين الذين يتمسكون بالمواقف التقليدية لكلا المدرستين . فنجد من ناحية كثيرا من المتخصصين فى دراسة الثقافة الأوروبية الذين يعلنون صراحة ارتباطهم بالاثنولوجيا العامة . كما نجد من ناحية أخرى كثيرا من الانثروبولوجيين والاثنولوجيين الذين يميلون بنفس الشكل الى تضمين مجال دراستهم الشعوب الأوروبية الأمريكية التى تنتمى الى أى ثقافات تاريخية أخرى . ونصادف هذا الاتجاه فى المدارس الانثروبولوجيا فى كل من أمريكا تحت اسم الانثروبولوجيا الثقافية - وفى أوروبا . وهكذا يكتب ديتمار كونز Dittmar فى كتابه «الاثنولوجيا العامة» ، الصادر عام ١٩٥٤ قائلا: « لما لم يكن هناك فارق أساسى بين الشعوب البدائية والشعوب المتحضرة ، وأن كل علم انسانى يتميز بالضرورة بملمح اثنولوجى - اذ يتصل بالانسان على نحو ما - فان ميدان الاثنولوجيا يتسم موضوعيا ومنهجيا على نحو ليس له نظير فى أى علم آخر » .

ويرجع الفضل الى تقدم العلوم الانثروبولوجية والاثنولوجية فى توفير قدر هائل من المادة المقارنة مما يكفل لدعاة المعيار الاثنولوجى أساسا نظريا راسخا كل الرسوخ . ومن شأن هذا أن يتيح توسيع مجال البحث بحيث يتضمن الى جانب العناصر والموضوعات السابق التنويه بها مسائل أخرى مثل : تاريخ الثقافة ، والعمليات الثقافية، والعلاقات بين الشخصية والثقافة .. الخ .

وقد نمى أتباع هذا الاتجاه الى جانب المنهج التاريخى المنهج الوظيفى أيضا ، وأصبحا يستخدمان ، بالتبادل تبعا لطبيعة الموضوع والدراسة . وتطلق هذه الفئة على العلم الذى تدرسه : الاثنوجرافيا ، والاثنولوجيا ، والاثنولوجيا الاقليمية ، والانثروبولوجيا الثقافية، والانثروبولوجيا الاجتماعية .

علينا الآن بعد هذا العرض لابرز الاتجاهات أن نتفق على تحديد موقف جمهرة الدارسين اليوم من كل منها .

قبل ذلك نلقى بعض الضوء على موقف أهل الفئة الرابعة اليوم ، بأن نستعرض التسميات المختلفة ، ونخلص الى تحديد أقواها انتشارا وأكثرها قبولا .

فيما يختص بالاثنوجرافيا : لم يستطع هذا الاسم أن يلقى قبولا عاما الدلالة على هذا الميدان من الدراسة . فالاثنوجرافيا جانب من جوانب الدراسة الاثنولوجية أكثر منها ميدانا مستقلا من ميادين الدراسة . والرأى مجتمع على اعتبارها الاثنولوجيا الوصفية descriptive ethnology أى تسجيل المادة الثقافية من الميدان . كما تعنى أيضا وصف أوجه النشاط الثقافى كما تبدو من خلال دراسة الوثائق التاريخية . بل اننا نصادف مصطلح الأثنوجرافيا فى بعض الأحيان مستخدما كبديل للاثنولوجيا ، كما هو معناه فى فرنسا مثلا . فاذا أغضينا الطرف عن الاستعمال الخاص للاثنوجرافيا بمعنى دراسة الثقافة المادية ، كما يحدث فى فنلنده وبعض الدول السلافية ، أمكن القول على وجه الاجمال بأن الاثنوجرافيا جانب من الدراسة الاثنولوجية لا ينفصل عنها .

فيما يختص بالاثنولوجيا : يعرفها الكتاب بصفة عامة بأنها علم دراسة الانسان ككائن ثقافى وبأنها الدراسة المقارنة للثقافة . ولنتذكر هنا بالذات تعريف هوبل Hoebel لها بأنها : « ذلك القسم من الانثروبولوجيا المختص بتحليل المادة الثقافية وتفسيرها تفسيرا منهجيا » . ونبرز سمة خاصة فيها هى أنها - على خلاف الاثنوجرافيا - علم ذو نظرة مقارنة . فى كلمة واحدة : الاثنولوجيا تطابق فى سماتها العريضة الانثروبولوجيا الثقافية الأمريكية . وهى - فى سماتها المحدودة - علم تاريخى ثقافى يطابق الاثنولوجيا بمعناها المعروف فى الولايات المتحدة وبريطانيا . ونحن نفضل هنا النظرة الأوسع .



لا يتبقى أمامنا سوى مصطلحا واحدا ، بعد أن التقت الخطوط الرئيسية للمصطلحات السابقة عند « الاثنولوجيا » التي تبلورها جميعا على نحو أو آخر . ما هو اذن الموقف بالنسبة لمصطلح « الاثنولوجيا الاقليمية » • هذا هو ما نفصل فيه القول في النهاية :

يجب أن نعتبر الاثنولوجيا الاقليمية فرعا خاصا من هذا العلم الاثنولوجي بمعناه الواسع. ولنقارن في هذا الصدد رأى العالم اليوغوسلافى العالمى براتاينتش Bratanic الذى يقول : « انه لا يوجد من ناحية المشكلات والمناهج أى فارق بين الفولكسكنده والاثنولوجيا . ثم ان الاختلاف في الموضوع ليس من طبيعة نظرية وانما عملية بحتة • فهما علم واحد ، ومن السهل تفسير التفريق القائم بين الفرعين في بعض البلاد في ضوء نشأتهما المختلفة ، والتراث الذى أعقب ذلك • يترتب على هذا انه يجب اطلاق اسم واحد عليهما ، ونلاحظ في الاستعمال الدولى أن كل الحيثيات في صالح تعبير « اثنولوجيا » . وهو ما سنشير اليه بتفصيل اكثر فيما يلى .

اقترح العالم السويدى اريكسون Erixon (في عام ١٩٣٧) مصطلح الاثنولوجيا الاقليمية كقسم دولى من العلم الذى يدرس الثقافة الشعبية الأوروبية أو أى ثقافة شعبية قومية معينة في أوروبا • ويحمل هذا العلم أسماء كثيرة (مثل : دراسات الحياة الشعبية — في الدول الاسكندنافية — ، واللاوجرافيا — في اليونان — والفولكسكنده — في البلاد الناطقة بالألمانية . . . الخ) . ويختلف تاريخها ووجهتها من بلد لآخر، الا أنه يمكن مع ذلك التعبير عنها بالمصطلح المذكور . ويعرف اريكسون الاثنولوجيا الاقليمية بأنها : « دراسة ثقافية مقارنة تقوم على أساس اقليمى ، ذات اتجاه سو سيولوجى وتاريخى ، الى جانب بعض المضامين السيكولوجية » • وهى في رأيه : « فرع من علم الاثنولوجيا العامة مطبقا على الشعوب المتحضرة في دراسة تجمعاتها وظروفها الثقافية المعقدة ». وتستبدل صفة « اقليمى » في بعض الأحيان بمصطلح « اقليمى أوروبى » ، لزيادة ايضاح المضمون • وفيما عدا هذا يعلق اريكسون قائلا: « لا شك أن هناك أيضا علم اثنولوجيا اقليمية خاص بالشعوب البدائية » • وينبغى أن يطلق عليه اسم اثنولوجيا البدائيين » . ويعتقد اريكسون أن الاثنولوجيا الاقليمية تختلف عن الاثنولوجيا العامة من وجهتين : فهى تتجنب التعميمات الكبيرة ، وهى ذات اتجاه تاريخى أقوى وذلك بسبب توفر مصادر وثائقية أغنى عندها • وهو يرى أنه يكمن في هذا الظرف قوة هذا العلم •

وبينما يقترب هذا التعريف للاثنولوجيا الاقليمية اقترابا وثيقا من آراء اريكسون من

الاثنولوجيا الاقليمية السويدية ، نجد أن المصطلح نفسه قد لاقى قبولا من مؤتمر أرنهايم (هولنده ١٩٥٥) بوصفه اسما مناسبا لكل دراسات الثقافة الشعبية الأوروبية الدولية ، حيث أعلن الخبراء المشتركون فى هذا المؤتمر فى قراراتهم :

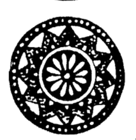
« أنهم يجمعون على تسمية هذا العلم على المستوى العالمى باسم : الاثنولوجيا . على أن تضاف اليه صفتا اقليمية أو قومية فى كل مرة نريد فيها ـ بهذا الاسلوب ـ تمييزه عن دراسة الشعوب التى ليس لها تاريخ مكتوب » .

يمكننا الآن بكل ثقة واطمئنان أن نلخص الفهم الراهن لهذا الميدان الدراسى فى كلمات قليلة : هناك ميدان معين من ميادين الدراسة يتضمن الثقافة الشعبية بجوانبها المادية والروحية . يختار البعض منه جانبا معينا هو التراث الشفاهى أو الأدب الشعبى ويتخصصون فيه ويعرف باسم الفولكلور . وهذا هو الاتجاه الأمريكى أساسا . بينما تجمع الهيئات الدولية، وهيئات البحث العلمى والجامعات فى الشرق والغرب على السواء على تسمية الميدان كله باسم : « الاثنولوجيا الاقليمية » . ولهذا الاسم ـ أو المفهوم ـ أسماء محلية خاصة . ولكن مفهومها جميعا واحد ، مثل الفولكسكنده فى البلاد الناطقة بالالمانية ، أو دراسات الحياة الشعبية فى الدول الاسكندنافية .. الخ .

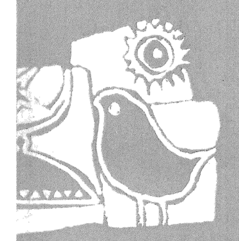
« د . محمد محمود الجوهرى »



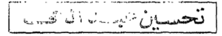


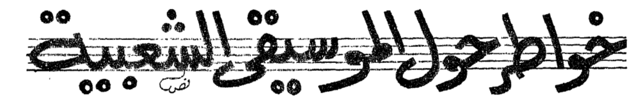


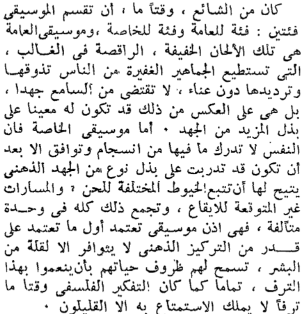
أبواب المجلة











كان من الشائع ، وقتاً ما ، أن تقسم الموسيقى فئتين : فئة للعامة وفئة للخاصة ،وموسيقىالعامة هى تلك الألحان الخفيفة ، الراقصة فى الغالب ، التى تستطيع الجماهير الغفيرة من الناس تذوقها وترديدها دون عناء ، لا تقتضى من السامع جهدا ، بل هى على العكس من ذلك قد تكون له معينا على بذل المزيد من الجهد . أما موسيقى الخاصة فان النفس لا تدرك ما فيها من انسجام وتوافق الا بعد أن تكون قد تدربت على بذل نوع من الجهد الذهنى يتيح لها أن تتبع الخيوط المختلفة للحن ، والمسارات غير المتوقعة للايقاع ، وتجمع ذلك كله فى وحدة متآلفة ، فهى اذن موسيقى تعتمد أول ما تعتمد على قدر من التركيز الذهنى لا يتوافر الا لقلة من البشر ، تسمح لهم ظروف حياتهم بأن ينعموا بهذا الترف ، تماما كما كان التفكير الفلسفى وقتا ما ترفاً لا يملك الاستمتاع به الا القليلون .

كان ذلك تقسيما شائعا فى وقت من الأوقات

● عن مقال للدكتور فؤاد زكريا ـ مجلة الفكر المعاصر ـ العدد ٦٥ يوليو سنة ١٩٧٠ .

وكان من الطبيعى أن يرتبط هذا التقسيم بنوع من التمييز الطبقى ، قد يكون أحيانا قائما على أساس اجتماعى واقتصادى ، ولكنه فى الأغلب قائم على أساس ثقافى ، فالعامة والخاصة يناظرون الطبقات الفقيرة والطبقات الغنية أو الارستقراطية فى بعض المجتمعات ، ولكنهم فى معظم الأحيان يناظرون — فى مجال الموسيقى — الجهلاء والمثقفين أو السطحيين والمتعمقين ، وبعبارة أخرى فان اهتمامات محددى الثقافة من الناس لا تتعدى المستويات السطحية الظاهرة للفن الموسيقى ، على حين أن المثقفين الحقيقيين يغوصون فى أعماق هذا الفن ليستخلصوا منه دررا لا تتكشف الا للواصلين ٠

على أن عصرنا الحديث فى ميله الشديد الى تعقيد كل ماهو بسيط ، قد أدخل تغييرات شاملة على هذا التقسيم المبسط، كان من شأنها أن أصبحت الصورة معقدة غاية التعقيد : فقد دارت الأيام ، واذا بنا نجد أولئك الذين اعتدنا أن نسميهم بالخاصة أو المثقفين أو أرستقراطى الفكر، يهتمون كل الاهتمام بألوان الموسيقى التى يرددها العامة، ويجعلونها موضوعا للدراسة والتحليل ، بل ان منهم من أصبح يرى فيها خلاصا من الأزمة الفنية التى انتهت اليها موسيقى الخاصة ذاتها ، ووسيلة بعث حياة جديدة ودماء حارة فتية فى جسدها الذى دب فيه الاعتلال والوهن ٠

وبعد دورة الأيام هذه أصبحنا نجد كبار المشتغلين بالموسيقى — نظريا وعمليا — يبدون اهتماما زائدا بايقاع دقات الطبول عند قبيلة مجهولة فى قلب غابات أفريقيا ، أو بلحن بدائى متوارث من مئات السنين ، يردده سكان جزيرة نائية فى المحيط الهادى ، ويحسون بفرحة من عثر على كنز ثمين حين يسمعون أغنية ساذجة يرددها الفلاحون الفقراء فى مجاهل الهند ٠ وأصبح المثقف الذى كان يحتقر الموسيقى الراقصة بكل أنواعها ، يستمع بشغف شديد الى أنغام « الجاز » ويكون النوادى التى تضم عشاق هذا اللون بل ويعد الاستماع اليه — ويا للعجب ! — علامة من علامات اتساع الافق ورحابة الذهن والترفع عن روح الحذلقة والكبر والغرور ٠

ويستعرض الدكتور فؤاد زكريا بعد التغيرات الأساسية التى أدت الى الاهتمام بالموسيقى الشعبية ، مثل الفكرة القومية ، وكيف أن الاهتمام بالقومية على المستوى السياسى والاجتماعى والحضارى كان لابد له من أن يصحبه اهتمام بروح الأمة كما يتجلى فى ألحانها المنبثقة عنها تلقائيا ٠ ثم الاتجاه الحديث الى تحقيق الديمقراطية ، واتساع قاعدة



الجمهور الذي يخاطبه الفنان ، والحركة الرومانتيكية التي ازدهرت في القرن التاسع عشر ، هذه الحركة التي مجـدت ـ لأول مرة ـ التراث الشعبي في الادب والتصوير والموسيقى ٠ والتي نبهت الأذهان الى تلك القوة الغامضة الخفية التي تكمن في أعماق الروح الشعبية ٠٠ وأخيرا ـ في القرن العشرين ـ كان من أهم الأسباب التي أدت الى احياء التراث الشعبي الموسيقى ، هي البحث المحموم في هـذا القرن عن الجديد بأي ثمن ٠ وفي أية صـورة من الصور ٠٠

ويضيف الكاتب : ان من الواضح ، باديء ذي بدء ، ان الانتقال بفكرة « الشعب » أو «الشعبية» من المجال القومي أو الديمقراطي ـ أي من معناها السـياسي والاجتمـاعي ـ الى المجال الفني ، والموسـيقي بوجه خاص ينبغي ان يختبر بدقه ، ويعالج بحذر شديد ، ذلك لأن هناك احتمالا قويا في أن يكون ايمان الكثيرين «بالشعب» و«الشعبيه» على المستوى السياسي والاجتماعي ، قد دفعهم الى الايمان بهذه الفكرة ذاتها على المستوى الفني دون تمييز بين المجالين ٠ فعندما نقول عن اتجاه معين أنه شعبي بالمعنى السياسي ، يكون لهذه الصفة في الأذهـان التقدمية وقع مرغوب فيه الى أقصى حد ، ومن الطبيعي ، تبعاً لذلك ، أن يكون لها مثل هذا الواقع حين تستخدم صفة لعمل فني ٠ وبرغم ما قلناه من قبل ، من أننا لانهدف الى اصدار حكم ايجابي أو سلبي على الموسيقى الشعبية في ذاتها ، فمن الواجب أن ننبه الى أن الخلط بين الارتباطات النفسـية والذهنية للألفاظ ، فيما بين المجالين السياسي والفني ، هو في ذاته أمر غير مشروع ، ومن الممكن أن يؤدي الى أخطار جسيمة ، وحتى لو كان المرء ممن يبدون أشد الاعجاب بالاتجاهات الشعبية في الموسيقى ، فان هذا الاعجاب ، لو كان مصدره هو التقدمية السياسية التي تجعل المـرء متعلقا بكل ما هو « شعبي » لكان بهذا المعنى أمرا غير مشروع من الناحية الفنية ، ولست أعني بذلك أنه يوجد ـ أو ينبغي أن يوجد ـ انفصال قاطـع بين مجالي السياسة والفن ، بل ان ما أعنيه هو أن الأحكام التي يصدرهـا المرء في أحد المجالين لا ينبغي أن تكون لها بالضرورة نفس الدلالة في المجال الآخر ، وأن الارتباطات النفسية المستمدة من عالم السياسة لا يصح أن تكون أساسا للحكم في عالم الفن ، فاذا كان الشعب هو ـ من الناحية السياسـية ـ مصدر كل القيم التي يعتز بها المفكر التقدمي ، فان هذا لا يعني ـ منطقيا ـ انه في الوقت ذاته مصدر كل قيمة في الاعمال الفنيـة بدورها ٠ واذا كان الاتجاه الشعبي مرغوبا فيه في المجال الفني أو الموسيقي بدوره ٠

والحق أننا لو بحثنا في الأمر من الناحية المنطقية البحتة لتبين لنـا أن صفه «الشعبية» لا ينبغي بالضرورة أن تكون مرادفة للامتياز والتفوق ٠ ففي ميدان الفن والأدب ذاته ، لا يجد المرء غضاضـه أن يتقدم الا بعد أن تغلب على الاعتقاد «الشعبي» بأن الشمس تدور حول الأرض ؛ وبأن عنـاصر الطبيعة هي نفس العنـاصر الأربعة التي تظهـر لحواسنا المجردة ، الخ ٠ وفي ميدان الطب ، لم يستطع الباحثون أن ينقذوا البشرية من كثير من الامها الا بعد أن تخلصوا من الفكرة « الشعبية » القائلة : ان الحياة تتولد تلقائيا ، وأن أسـباب الامراض أرواح شريرة تتقمص الناس ، وأن اليد التي تبدو نظيفة لا يمكن أن تـكون محتوية على عناصر تجلب المرض (جراثيم) ٠٠ الخ ٠ وفي ميدان العلم النظري ، لم يستطع العقل الانساني في أن يحكم على رواية بوليسية « شعبية » بأنها أدب رخيص ، برغم أنها تقرأ على نطاق أوسـع بكثير من أروع نواتج الادب العالمي ٠ أي أن هناك بالفعل حالات كثيرة لا تكون فيها صفة «الشعبية» تعبيرا عن فضيلة أو ميزة كامنة ٠ وهذا ما ينبغي أن نضعه نصب أعيننا ونحن بصدد تحليل أهمية الاتجاهات الشعبية في الموسيقى ٠ ولنحاول الآن أن نفهم ما يحدث حين يقوم فنان موسـيقي كبير ببناء أعمال فنيـة كاملة على أساس من التراث الشعبي ٠ لكي ندرك الدور الحقيقي الذي يقوم به هذا التراث في أعماله ٠ ان الأمر المؤكد في نظري هو أن الفنان الكبير يستطيع أن يخلق انتاجا فنيا رائعا بأبسط المواد التي تتاح له ؛ وفي هذه الحالة تكون روعة انتاجه راجعة الى مقدرته الخاصة ، لا الى طبيعة المادة التي يستخدمها ، وبعبارة أخرى فاللحن الشعبي البسيط الذي يتخذه فنان مثل بارتوك أو انيسكو أساسا لعمل فني كبير ، ليس هو الذي يضفي قيمة على عمله ، بل ان دور هذا اللحن لا يزيد عن دور قطعة الحجر في يد المثـال أو كلمات اللغة في يد الشـاعر ٠ وكما أن هذا الحجر نفسه يمكن أن يظل مهملا في الطريق ـ يمر به المارة فلا يجدون فيه الا عقبة يتمنون لو أزيلت من طريقهم ، وكما أن كلمات اللغة ذاتها يمكن أن تكون موضوعا لثرثرة تافهة أو هلوسة مجنونة ، فكذلك لا يكتسب اللحن الشعبي قيمتـه الا من براعة الفنان الذي يصوغه على حين أنه لو نظـر اليه في ذاته ، لما كان الا مادة قابلة للتشـكل فحسب ٠

ان اللحن الشعبي في أيدي هؤلاء الموسيقيين العباقرة ، انما هو « مناسبة » فحسب . ومن المعروف أن الجمل اللحنية الاصيلة ، في الاعمال الموسيقية الكبيرة ، ليست هي أهم عنصر في هذه الأعمال ، بل ان مدى قدرة الفنان على تنميتها وتطويرها وتعديلها هي التي تتحكم في تحديد مستوى عمله الموسيقي ، والمؤلف الموسيقي الذي يتقن عملية التطوير والتعديل وتطويع اللحن المتاح له ، يستطيع أن يمارس عمله هذا على أية مادة موسيقية ، بل ان من الموسيقيين من يقومون بهذا العمل بطريقة « استعراضية » لكي يثبتوا مقدرتهم على أن يصنعوا من أبسط المواد أعمالا ضخمة شامخة ، ليس من الصواب أن نصف اللحن الشعبي في هذه الحالة بأنه « بذرة » صغيرة ينشأ منها نبات كامل ، اذ أن البذرة تتميز ، على أية حال ، بأن لها القدرة على النمو التلقائي اذا توافرت بعض الشروط الضرورية لنموها بالطبع ، أما في حالة اللحن البسيط الذي يرتكز عليه عمل موسيقي كبير ، فان النمو لا يمكن أن يكون تلقائيا ولا يصدر عن قوة كامنة في اللحن ذاته ، أو عن استعداد فيه للتطور في اتجاه معين ، بل ان كل شيء يتوقف على تدخل الفنان وطريقة صياغته للمادة البسيطة المتاحة له .

وبعد أن يقدم الدكتور فؤاد زكريا وجهة نظره الخاصة بتفاوت الشعوب في درجة خصوبتها الفنية ، وفي درجة حساسيتها لفنون معينة ، يصل في بحثه الى مناقشة العودة الى تراثنا الشعبي في الموسيقى فيقول :

ان الأصوات ترتفع في بلادنا ، منادية بالعودة الى تراثنا الشعبي في الموسيقى ، على أساس أن في ذلك التراث حلا لكل ما نواجهه من مشكلات فنية ، وكل ما نعانيه ، في ميدان الموسيقى ، من تردد وانفصام .

وقبل أن اختبر هذه الدعوة ، علميا ومنطقيا ، أود في البداية أن أقدم تحليلا بسيطا للفظ « العودة » الى التراث الشعبي ، حين يستخدم في بيئة ثقافية كبيئتنا . ان الدول المتقدمة في سلم الحضارة « تعود » الى تراثها الشعبي لأنها ابتعدت عنه ، ووصلت في موسيقاها الى أبعد حدود التعقيد شكلا ومضمونا وأداء ، وحين يصل المرء الى قرب نهاية الطريق ، فمن الطبيعي أن يشعر بالحنين الى البداية البسيطة ، ويرى في براءتها نجاة وخلاصا لروحه التي استبد بها التعقيد المفرط ، فالدعوة الى الموسيقى «الشعبية» مفهومة تماما في بيئة امتدت تجاربها الموسيقية «البوليفونية» ـ (المتعدده الأصوات) الى أكثر من ثمانية قرون،





وتنقلت فيها هـــذه التجـارب بين مختلف الوان الموسيقى الأوركسترالية والمنفردة والغنائية حتى وصلت ، في مظاهرها الأخيرة ، الى اسـتخدام الآلات الألكترونية في التأليف والموسيقى،عندئذ تكون العودة الى الألحان الشعبية مظهرا من مظاهر حركة « العودة الى الطبيعة » التي تتردد في كل حضارة بلغت حداً مفرطا من التصنيع والتعقيد .

أما نحن ، فهل انقطعت الصلات بين موسيقانا الحالية وأصولها الشعبية الى الحـــد الذى يبـرر « العودة الى الجذور » في الموسيقى ؟ ان من يتأمل الموســيقى التى تشيع حاليا في بلادنا بشيء من العمق لا يصعب عليه أن يهتدى ، من وراء القناع الظاهرى الذى لا تحسن الاختفاء وراءه ، الى قدر هائل من العناصر الشعبية . صحيح أن هنـــاك محاولات « للتفرنج » تتمثل في الالتجاء الى بعض ايقاعات الرقص الغربيـــة ، وفي استخدام آلات غربية ، من آن لآخر ، بطريقة لا تخلو من النزوع « الاستعراضى » المكشوف ، وصحيح أن «التخت» الشرقي الصغير قد تحول الى «أوركسترا» كبـير (هو في حقيقة الأمر تخت مكبر الصوت ، لأنه لا يفيد شيئا من قدرات الأوركسترا على التلوين أو على التعداد والتآلف الصوتى) . ومع ذلك فان الألحان تظل في صميمها قريبة كل القرب من الطابع الشــعبى . والأهــم من ذلك أن الجمهور ذاته لا يستجيب كثيرا لتلك « التجديدات » . وما زال وجدانه متعلقا بطريقة الغناء الشعبية . وأبلغ دليل على ذلك حماسته الهائلة للغناء على طريقة المواويل أو الليالى ، عندما يتخلل أية قطعة من النوع الذى يصطبغ ظاهريا بطابع « التفرنج » .

واذن . فالاعتقـــاد بأن « العودة » الى الطابع الشعبى للموسيقى هى التى تكفل لموسيقانا الحالية نهضة رفيعة ، هو ، من حيث المبدأ ، محاكاة ساذجة لدعوات ظهرت في بلاد ابتعـــدت موسيقاها عن الأصول الشعبية ابتعاد السماء عن الأرض ، وحين تظهر مثل هذه الدعــوة في بلاد لا تزال « أرقى » أنواع الموسيقى المحلية فيها تحمل بين طياتهـــا كثيرا جدا من مظاهر الطريقة الشعبية في التلحين والعزف والغنـــاء ، فانها تصبح شيئا يدعو الى السخرية ، لسبب بسيط هو أن ما نريد «العودة» اليه كان ولا يزال ، موجودا معنا على الدوام ..

ولكن لندع جانبا هذا النقد الذى يتعلق بمبدأ الرجوع الى التراث الشـــعبى في بلد لم تتجاوز موسيقاه المرحلة الشعبيـــــة بعد ، ولنحاول أن نختبر ، بطريقة علمية ، تلك التجارب التى تمارس في بلادنا لاحياء الفن الموسيقى الشعبى ــ مفترضين جدلا أن مثل هذا الاحياء أمر له جدواه .

عندئذ سنجد لهذه التجارب طابعا مـزدوجا : فمنها تجارب تهدف الى اقامة بناء موســيقى ذى طابع عالمى ، على أساس من التراث الشعبى ، ومنها تجارب ترمي الى احيـــاء هذا التراث في ذاته . ولكل من هذين النوعين خصائص ينبغى أن نتحدث عنها على حدة .

أما محاولات اتخاذ تراث الألحان الشعبية أساسا لبناء موسيقى عالمية الطابع ، فأخشى أن أقول : انها محاولات تنطوى على شيء من التناقض ، ذلك لان الألحان الشعبية الشرقية التى يشيد عليها البنـاء الموسيقى العالمى هى بطبيعتها غير قادرة على التطور والنمو والتنويع الا بطريقة مصطنعة ، انها ألحان وضعت في ظل نظام نغمى مبنى على وحدات لحنية مستقلة قائمة بذاتها ، لا يعرف بطبيعتـــه تلك

القوالب التي تسمح بتنويع اللحن وتكثيفه والاضافة المتراكمة اليه ، وهناك فضلا عن ذلك تلك المشكلة المعروفة الخاصة بنوع السلالم الموسيقية ، وقابلية « ربع الصوت » الذى ترتكز عليه السلالم العربية ، للتطوير فى القوالب العالمية المعروفة ، والمهم فى الأمر أن اللحن الشرقى يبدو فى هذه الحالة ، أشبه ببذرة غير قابلة للنمو ، لأنها مغروسة فى أرض غريبة ، أو أن المحاولة بأسرها تبدو أشبه بمحاولة استنبات فاكهة الصيف فى الشتاء ، وقد لا يكون ذلك راجعا الى قصور فى اللحن الشرقى الأصلى ذاته ، ولكن المهم فى الامر هو أن المرء لا يستطيع الاقتناع بذلك الجهد المتكلف الذى يبذل ـ من أجل بناء موسيقى عالمية على أساس من الألحان الشعبية المحلية ، وحتى لو رأى البعض أن الاتجاهات الموسيقية الغربية المعاصرة تسمح بمثل هذا التقارب ـ اذ تعطى المؤلف حرية واسعة النطاق فى التصرف فى السلالم الموسيقية والايقاعات والقوالب ، أو فى الغائها أصلا ، فان المحاولة (التى رأينا بالفعل نماذج لها فى بلادنا فى الآونة الأخيرة) لن تعود لها فى هذه الحالة صلة بالموسيقى الشعبية من قريب أو بعيد ، انها تصبح فى هذه الحالة منتمية الى مجال الموسيقى العالمية فى أحدث تطوراتها ، ويستحيل التعرف على موسيقانا الشعبية وادراك ملامحها والاحساس بمذاقها الخاص من خلال العمل فى صورته النهائية • انها ـ بالاختصار ـ تطوير للموسيقى العالمية فى اتجاه تستخدم فيه مادة جديدة غير مألوفة ، ولكنها ليست على الاطلاق تطوير للموسيقى الشعبية ذاتها فى اتجاه عالمى •

أما النوع الآخر من المحاولات ، وهو النوع الذى يرمى الى احياء تراث الموسيقى الشعبية ، فيشوبه نقص كبير ، هو أنه يكتفى بالجانب التسجيلى فقط ، ولا يكاد مع ذلك يشعر بوجود هذا النقص فيه •• ذلك لأن الاهتمام الأكبر ينصب فيه على ترديد نفس الالحان المنتمية الى التراث الشعبى دون أية محاولة لتطوير اللحن أو تهذيبه أو صقل طريقة أدائه ، وليس فى ذلك أى مأخذ على من يقومون بهذه المحاولات ما داموا واعين بحدود عملهم ، بل ان تسجيل التراث الشعبى أمر مرغوب فيه ، تحرص عليه كل البلاد الناهضة فى عالمنا المعاصر ، وهو مظهر من أقوى مظاهر الوعى الثقافى لدى أية أمة تسعى الى تحقيق التقدم فى المجال الفنى ، ولكن المشكلة ، هى أن هذا التسجيل والتدوين يقدم الينا فى كثير من الاحيان بل فى معظم الاحيان كما لو كان هو ذاته عملا فنيا رفيعا بأحدث معانى الكلمة •

هكذا يبدو مصير الموسيقى الشعبية فى بلادنا فى الآونة الراهنة ، معلقا بين اتجاهين : أحدهما يهدف الى تطويره ، ولكنه يمسخه خلال هذا التطوير الى حد يستحيل معه التعرف عليه ، وآخر يكتفى بتسجيله كما هو ويعرضه علينا كما لو كان فيه هو وحده الكفاية ؛ وكما لو كان يمثل قيمة ترضى ذوق المستمع المعاصر وحسه الفنى ، والاتجاهان كما نرى متناقضان والنجاح الحاسم فى هذا المجال لن يتم الا حين ندرك عن وعى أن تدوين الموسيقى الشعبية والاحتفاظ بها شىء ، واعطاءها دورا فعليا فى حياتنا الفنية الراهنة شىء آخر • وان هذا الدور لن يتاح لها الا اذا ظهر من يستطيع تطويرها على النحو الذى يجعل لها دلالة عالمية من جهة ويحتفظ لها بمعالمها الأصلية من جهة أخرى •

لقاء مع برنامج خارج القاهرة!



ليلى بسيونى مقدمة البرنامج

ارتبطت حياتنا الثقافية والفنية فى العشر سنوات الأخيرة ، بقضية اختلف حولها الكثيرون من حيث أهميتها وتأثيرها ، كانت قضية الكم ، والكيف هى محور الحوار المستمر بين قطاعات واسعة من المهتمين بالتنمية الثقافية والفنية فى مجتمعنا ، وسواء تراجع اتجاه الكم وسيطر اتجاه الكيف ، أو تراجع ثانية أصحاب الكيف فى اتجاه الكم ، فان بعض ما أثير فى الساحة وقتها ، وبدأ يثار بطريقة أو بأخرى فى الوقت الحاضر ، هو أنه من خلال الكم نستطيع الوصول الى الكيف المستمر المتطور وصولا الى النمو الثقافى والفنى المتكامل .. وعلى أية حال فان الطريق ما زال طويلا أمام الجميع ، وأحسب أن الفنون الشعبية بوجه عام ، سواء ما كان منها رقصا شعبيا — أم أغنية شعبية تتعرض الآن لشىء من هذا النوع ، **فهى تجتاز فيما أعتقد مرحلة الكم المثير ، والكيف القليل** ، وربما كان ذلك سببا موضوعيا فى أن يدلى الكثيرون بدلوهم فى الفنون الشعبية ، وفى كلما تمثله من أنشطة مختلفة . فلقد كثرت المقالات ، والتعليقات ، والتوجيهات فى المرحلة الاخيرة كل يقدم رأيه ، ووجهة نظره ، قليلون منهم يهتمون بالفن الشعبى ومستقبله فى بلادنا ، وواقعه الراهن بيننا ، وكثيرون منهم ، يقولون الكلمات من قبيل ضرورة أن يقولوا شيئا فى أى شىء .. !!

وأخشى ما نخشاه ، أن يتعرض الفن الشعبى عندنا الى ردة تتشابه وردة الاهتمام المسرحى المفاجىء الذى أصاب كثيرا من الناس عندنا ،أيام فرق التلفزيون المسرحية ، فعندما انحسرت موجة الكم فى فرق التلفزيون المسرحية ، انكشف الغبار بعد معارك فرسان المسرح . والفن المسرحى ، ليصل ما بعد ذلك الى مرحلة العقم والجدب ، حيث لم يبق الا القليلون الذين يهتمون بالمسرح والحركة المسرحية ومستقبلها فى بلادنا .

وعلى أية حال ، ليس أمامنا الا أن نفكر بطريقة أكثر جدية فى كل هذا الصخب المنسوب الى الفن الشعبى ، وبقليل من الحماس والتروى ، لا بد لنا ، من تشجيع من يدلون بدلوهم ولو لأول مرة بالدعم والتأييد ، لا بد لنا من الاشادة بكل اتجاه جاد نشعر منه ، أنه يمكن أن يقدم شيئا لفننا الشعبى ، وربما كان برنامج خارج القاهرة الذى تقدمه الزميلة ليلى بسيونى

تصوير محمد النجعاوى

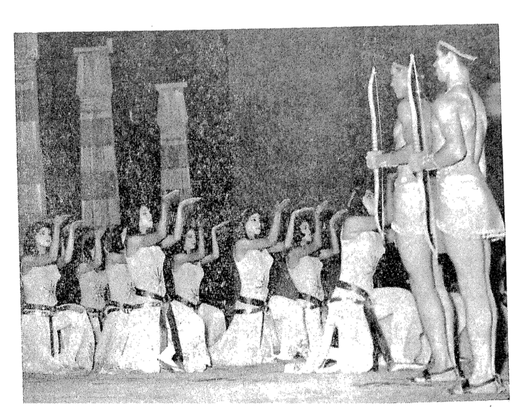




ويخرجه محمد سليم من البرامج التى يجب أن يشيد بها المرء • فالبرنامج ناجح ما فى ذلك شك ، ويتكاثر جمهوره أمام الشاشة الصغيرة يوما بعد يوم •• فمعظم فقراته تقريبا مأخوذة من البيئة الشعبية ، ومن فنون المحافظات المختلفة • ويمكن لهذا البرنامج أن يحقق مكاسب كثيرة لمأثوراتنا الشعبية وحياتنا الفنية عن طريق النزول الى البيئات الشعبية وتسجيل فنونها ومأثوراتها الحية المتفاعلة مع أطوار حياة الناس فى المجتمع ومناسباتهم العامة والخاصة•

تقول **ليلى بسيونى** مقدمة البرنامج :

لقد بدأ البرنامج كمسابقة بين المحافظات ، وتطور وصار تقديما لكل محافظة على حدة . ولما سألتها عن امكانيات التطوير •• قالت : لاشك أن البرنامج ما زال فى البداية ، ونرجو فى المستقبل ، أن نطوره ونجعل منه صورة كاملة لمختلف الأنشطة الفنية والشعبية فى كل محافظة ولا شك أن التقدم الذى حققته فرق مثل فرقة البحيرة للفنون الشعبية وكذلك فرقة المنصورة ودمياط شيء يجعلنا نشعر بالامل فى مستقبل أكثر اشراقا بالنسبة للفنون الشعبية فى بلادنا



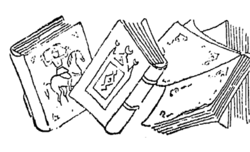
ولما سألتها عن بعض عمليات التلفيق الفنية وعمليات الصعود والهبوط والصعود المستمرة فى البرنامج كان ردها : ان ذلك يرجع الى اهتمام المحافظات بالفن الشعبى ، فبعضهم مهتم فعلا به ، ومن هنا تكون الفقرات قوية ومتناسقة ، وبعضهم لا يحفل كثيرا بذلك فتكون الفقرات ضعيفة الى حد ما .. واستدركت قائلة: لا تنسى أننا نقوم بدورنا حسب الامكانيات المتاحة لنا ، ومع هذا فان لنا دورا تعليميا اذا جاز هذا التعبير ، نقدمه بكل تواضع .. وهو أننا قبل تقديم الرقصة أو الأغنية ، أو الموال نحاول أن نشرحه لجمهور المشاهدين ،من ناحية أصول الرقصة وما الذى تعبر عنه ، وموطنها الأصلى .. الخ . وكذلك الاغنية . وذلك مما يجعل للفن الشعبى أرضية لا بأس بها من الناحية النظرية بين جمهور المشاهدين.

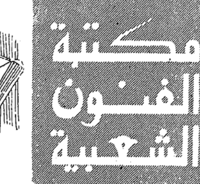
فكل محافظة تشتهر بنوع خاص من الرقصات كما هو معروف ، فبنات مدينة ميت غمر مثلا قدمن رقصة النحاسين باتقان شديد ، وذلك لأن هذه الصناعة منتشرة هناك . وغيرها من المدن تقدم رقصاتها وألحانها بما يتوافر لديها من الامكانيات الفنية .

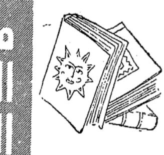
وتقول مقدمة البرنامج أيضا : اننا فى الدورة الجديدة سنحاول أن نقدم بين فقرات البرنامج بعض الصناعات الشعبية ومحترفى هذه الصناعات باعتبارهم فنانين شعبيين ، لهم دورهم الذى لا يجب اغفاله ، وسوف نطور تقديم البرنامج قليلا حيث نقدمه فى صورة حكاية عن المحافظة يتخللها تقديم الانشطة الفنية المختلفة ،والحقيقة أن هذا البرنامج قد أتاح للحياة الفنية أن تعرف أنماطا من الاغانى الشعبية والرقصات الشعبية كان لها تأثيرها الذى لا شك فيه على فنانينا من مغنين وموسيقيين ومؤلفين .

ان برنامج خارج القاهرة في رأيى جزء من قضية الكم المثير وحبذا لو استطعنا أن نستخلص منه بعض الكيف المفيد ، وباستطاعة التلفزيون بلا شك أن يمول البرنامج ، ولو عن طريق الاعلانات عن الأنشطة الاقتصادية - بين فقرات البرنامج - الموجودة فى المحافظات ، ويكون باستطاعته وقتئذ أن يقدم لنا فنون المحافظات بصورة أكثر واقعية ، واذا استطاع المشرفون على البرنامج أن يدعموه ببعض الخبرات الفنية ، كمصممى رقصات مثلا . أو بعض الموسيقيين لتعديل بعض الرقصات أو الألحان ، **لكى يعتبر هؤلاء ويستفيدوا من ممارسة العمل الفنى الميدانى .. بعض هذا لو تحقق لكان جديرا بتقدم لا شك فيه .**

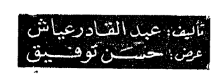
« تحسين عبد الحى »





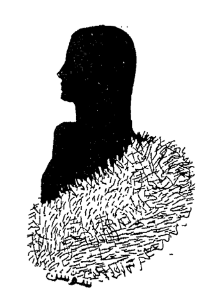


الذئب فى حياتنا وتراثنا



الأستاذ عبد القادر عياش محام سورى اضطلع منذ سنوات قلائل باعداد سلسلة تحقيقات فولكلورية من وادى الفرات ، حيث شهدت دير الزور .. حاضرة الفرات مولده بها وقد أصدر الباحث السورى سبعا وعشرين حلقة حتى الآن من سلسلة تحقيقاته الفولكلورية ، آخرها حلقة عن « القمر فى حياتنا وتراثنا » . أما الحلقة التى نعرض لها على صفحات « الفنون الشعبية » فى هذا العدد ، فهى الحلقة العشرون من هذه السلسلة .

والأستاذ عبد القادر عياش فضلا عن اضطلاعه باعداد هذه السلسلة باحث لغوى ، وعضو لجنة الفنون الشعبية فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بسورية ، وكم كنت أتمنى لو أن هذا الباحث قد أسمى سلسلة تحقيقاته هذه « **سلسلة تحقيقات فولكلورية** ولغوية » فحسب ، دون أن يبرز أنها « **من وادى** الفرات » ، ذلك لأن عددا كبيرا من الموضوعات التى تطرق الى بحثها لا تخص وادى الفرات وحده ، فالقمر والماء والقبر ـ على سبيل المثال ـ ليست موضوعات تخص ودى الفرات دون غيره لأنها موضوعات عامة تخص الانسانية بأسرها بوجه عام ، دون أن يكون لها تلك الصبغة الاقليمية التى حاول الباحث أن يصبغها بها .



بدأ الباحث السورى حلقته التى تحدث فيها عن « الذئب » بتوطئة عامة وموجزة ، لخص فيها كل ما ذكره عن الذئب فى ثنايا هذه الحلقة ، وكان حريا به أن يستغنى تماما عن هذه التوطئة التى شغلت أربع صفحات ، خاصة وأن الحلقة كلها لا تتجاوز خمسين صفحة . فالباحث لا يلجأ الى كتابة مقدمة أو توطئة لبحثه الا اذا تشعب هذا المبحث واتسعت رقعته بحيث يصبح لزاما على صاحبه أن يمهد له بتوطئة تجمع شتات مبحثه وتلم خيوطه المتناثرة . وقد ذكر الباحث



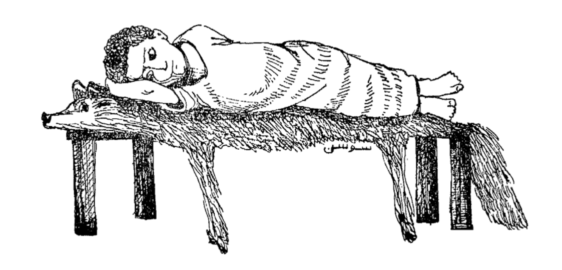
السورى فى توطئته أن بعض الروائيين الغربيين قد وضعوا روايات حول معيشة الذئب وما يتصل به من معتقدات قديمة لكنه فى ثنايا حلقته لم يتعرض لهؤلاء الروائيين ولا لرواياتهم، بل انه لم يذكر أسماءها أو أسماء مؤلفيها ، ثم أكد أن حياة الذئب موضوع دراسة علماء الحيوان ، وتآليفهم فى القديم والحاضر • والحق أن هذا أمر بديهى ، وما كان يجدر بالباحث أن يذكره ، فمن الطبيعى أن علماء الحيوان يدرسون حياة الذئب كما يدرسون حياة أى حيوان آخر ، فهذا مجال عملهم وميدان دراستهم •

انتقل الباحث بعد توطئته الى الحديث عن حياة الذئب ، وصفاته فأبرز أن الذئب فطن شجاع ، لا يستعمل شجاعته الا عند الضرورة، وبنيته قوية ، ويستطيع أن يسير أربعين كيلو مترا فى الساعة ، وأن شجاعته فى الليل تتأجج حيث يهاجم الغنم التى تخافه خوفا شديدا وعندما تشعر باقترابه منها تتكتل وتلتحم ببعضها بعضا • والذئب من حيوانات بلاد العرب ووادى الفرات قديما وحديثا ، عرفه السكان من قريب وبعيد فى كل الاوقات فى البرارى وفى الريف• ولقد انقرض الأسد والفهد من وادى الفرات ، وبقى الذئب • ولعل ذلك يعود الى صفات خاصة فيه ، منها تلاقحه مع الكلب ، وانساله نسلا يحافظ على صفات الذئب الوحشية •

وأثبت الباحث بعد ذلك أسماء الذئب وكناه فى اللغة العربية ، فمنها « ذؤالة»، و « السرحان» و « السيد » و « العمدس » و « أويس » و « الاطلس » و « أبو جعدة » • وكان الباحث يثبت شواهد من الشعر العربى القديم وردت فيها بعض هذه الأسماء لكنه كان يتغافل عن ذكر هذه الشواهد فى مواضع أخرى • ومن أمثلة ذلك أنه اكتفى بذكر اسم « السيد » بكسر السين وتسكين الياء ، مع أن هناك بيتين شهيرين فى « لامية العرب » للشنفرى يتحدث أولهما عن الذئب « السيد » والنمر « الارقط » والعرفاء « الضبع » ، وهذان البيتان هما البيت السابع عشر والثامن عشر من لامية العرب وهما :

ولى دونكم أهلون : سيد عملس
وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

هم الأهل لا مستودع السر ذائع
لديهم ولا الجانى بما جر يخذل



وذكر الأستاذ عبد القادر عياش أن العــرب منذ القديم جروا على تسمية أبنائهم باســم من اسماء الذئب للذكور ، والذئبة للاناث ، ثم تطرق الى الحديث عن الذئب فى أسـماء الأشـــخاص والأماكن والأشياء والمعانى والتعابير ، ثم انتقل الى الحديث الموجز عن أساطير الشعوب التى لعب الذئب دورا فيهــــا ، فذكر أن الفراعنة كانوا يعبدونه فى مدينة ليكوبوليس أى « مدينــــة الذئب » وكانوا يرسمون صورته رمزا للبأس ، وكان الاغريق يقولون انليكاوون مسخه جيوبتر ذئبا ضاريا ، ثم ذكر الباحث أن الميثولوجيـــا السكندنافية فيها ذكرهام للذئب ، واكتفى بهذا دون أن يستجلى شيئا أو يوضح أمرا . كمـا ذكر عن المكدونيين أنهم من نسل مكيدو وهـو معبود على صورة ذئب ، وأن المغول كانوا يعتقدون أن جد جنكيزخان قد ولد من ذئبة .

أورد الباحث بعد ذلك الامثال العربية القديمة التى ورد فيها ذكر للذئب وصفاته وخصـــاله ومن هذه الأمثال :

١ ــ **أخــوك أم الذئب** : أى أن أخاك الذى تختاره مثل الذئب ، فلا تأمنه ، ويضرب هــذا المثل فى موضع الشك والريبة .

٢ ــ وشيعة فيها ذئاب ونقد : الوشيعة أى الحظيرة ، والنقد صــغار الغنم . وهذا المثــل يضرب للمكان الذى يضم المظلومين والظلمة الذين ينتهكون حقوقهم دون أن يكون للمظلومين مجير .

٣ ــ رماه الله بداء الذئب : أى رماه الله بالجوع، لأن الذئب دائما جائع .

٤ ــ تحت جلد الضأن قلب الأذوب : يضرب هذا المثل لمن ينافق ويخادع الناس ، وهو يقترب فى معناه من بعض أمثالنا العامية المصرية مثل « تحت السواهى دواهى » و « ميه من تحت تبن » .

وتحدث الاستاذ عبد القادر عياش عن الذئب فى الشعر العربى القديم ، فذكر أن الذئب نال من عناية الشعراء القدامى فى الجاهليةوالاسلام ما لم ينله حيوان آخر الا الأسد والقرد فىاليمن والحق أن هذا الذى ذكره الاستاذ الباحث ليس صحيحا لأن الجمل هو الذى نال من عنـــاية الشعراء القدامى عنـــاية ما بعدها عناية فى أشعارهم ، وهذا ما نجده بوضـــوح فى مطالع قصائدهم حيث يقفون على الاطلال ثم يتحـــدثون عن السفر الى الممدوح بغية نيل المال .

وقد أورد الباحث أبياتا من قصائد للشنفرى وعمرو بن معديكرب والمرقش الأكبر والنابغـة الجعدى وامرؤ القيس والفرزدق والشمردل بن شريك وعوف بن الاحوص والبحترى ، لكنه لم يحاول أن يشرح الظروف والملابسات التىأحاطت بهؤلاء الشعراء عندما تحدثوا عن الذئب ، كما أنه لم يحاول أن يرتب هؤلاء الشعراء فى نسـق

تاريخى يخضع للترتيب والتسلسل فهو يتحدث – على سبيل المثال – عن البحترى ، ثم يتحدث بعد ذلك عن عنترة بن شداد • ومن الابيات الجميلة التى أوردها الباحث قول النابغة الذبيانى :

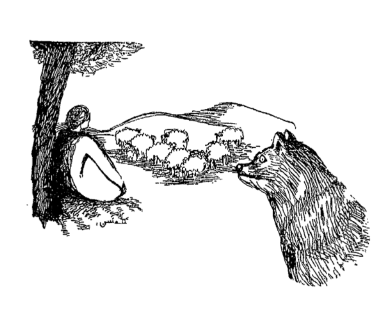
تعدو الذئاب على من لا كلاب له

وتتقى صولة المستأسد الضار

وانتقل الأستاذ عياش الى الحديث عن الذئب فى القرآن ، حيث ورد ذكره فى سورة يوسف المكية ، كما تحدث عن الذئب فى الأحاديث النبوية . وأورد حديثا لم يحاول التأكد من صحته عن أبى سعيد الخدرى الذى قال : « بينما راع يرعى بالحرة اذ عدا الذئب على شاة ، فحال الراعى بينه وبينها ، فاقعى الذئب على ذنبه وقال : يا عبد الله تحول بينى وبين رزق ساقه الله الى » وهكذا دار حوار مفهوم باللغة العربية بين الذئب والرجل !!

ثم أورد الباحث بعد ذلك بعض القصص العربى القديم الذى ذكر فيه الذئب ، كما تحدث عن المعتقدات الشعبية فى وادى الفرات التى تناولت الذئب ، كما تحدث عن استعمالات أجزاء الذئب ، فذكر أن الناس يضعون جلده على سرير الطفل لحمايته من الجن ، كما يجففون كبده طلبا للثواب الدينى . كما يضع الرعيان عيون الذئاب فى مصفناتهم طلبا للسهر • وانتقل الباحث بعد ذلك الى ايراد الامثال الشعبية فى وادى الفرات ، وهى الأمثال التى يلعب فيها الذئب دورا بارزا ، ثم أورد بعض الاغانى الشعبية فى وادى الفرات دون أن يهتم بشرحها بالعربية الفصحى ، وبهذا أصبحت مستعصية على أفهام من هم خارج وادى الفرات فى أنحاء الدول العربية المتعددة اللهجات وكان من المتوقع أن يقوم الباحث بايضاح معانى هذه الاغانى لكى يستطيع المصرى أن يفهمها ويتذوقها • وانتقل الاستاذ عياش الى ذكر الذئب فى الادب العربى الحديث دون أن يهتم باستقصاء جوانب هذا الموضوع حيث ذكر صراحة « واليك ما وقع لى من مطالعاتى للمجلات وبعض الكتب العربية فى فترة عملى بوضع هذه الدراسة دون أن ألجأ الى المصادر بحثا عن النصوص التى تعرضت للذئب فى أدبنا الحديث » • وكل ما فعله الباحث أن اطلع على بعض المجلات العربية بقصد التسلية لا بقصد البحث ، فقرأ قصة فى مجلة العربى الكويتية بعنوان « سنة أولى جامعة » بقلم كاتب قصة لم نسمع باسمه من قبل ، لكن الباحث تفضل فأدخله من باب « الأدب العربى الحديث » ، وقد أورد الباحث العبارة التى ورد فيها ذكر الذئب فى هذه القصة : « احذرى الشبان يا احسان ومعسول أقوالهم •• فكثير منهم ذئاب •• ذئاب » والحق انه اذا كانت غاية الباحث أن يورد أسماء الذئب وصفاته التى وردت فى القصص والروايات ، فان هذه الغاية لا تبدو صعبة عسيرة المنال ولا تستلزم جهدا ومشقة ، فما أسهل هذا • ومن العجيب حقا أن يورد الباحث تصريحا لرئيس وزراء لبنان لوكالة الانباء اللبنانية يقول : « ان اقتراح وزارة خارجية اسرائيل اقامة تعاون اقتصادى مع بلدان هذه المنطقة ما هو الا محاولة لالباس الذئب جلد الحمل » •• من العجيب حقا أن يورد الباحث هذا التصريح ضمن حديثه عن الادب العربى الحديث الذى ورد فيه ذكر الذئب !

وفى خاتمة المطاف انتقل الباحث الى الحديث عن الذئب فى الآداب الأجنبية ، والذئب فى



الفنون الجميلة والمطبوعات ومتاحف التاريخ الطبيعي وحدائق الحيوان وقصص أبناء الفرات!

واذا كنت قد عرضت لحلقة الاستاذ عياش التى تحدث فيها عن الذئب ضمن سلسلة تحقيقاته الفولكلورية ، فانني أحب أن أوضح أن جهد هذا الباحث كان منحصرا فى جمعه للمادة بصورة ارتجالية كما أشار هو نفسه الى هذا ، لكنه لم يحاول تحليل تلك المادة التى جمعها ، ولم يحاول التثبت من قيمتها وأهميتها ، وهذه الحلقة بشكلها الحالى تعد دراسة مبتسرة ، وهى بمثابة مقدمة لدراسة الذئب فى حياتنا وتراثنا ، يمكن لباحث غيره أن يتكىء عليها الى حد ما حينما يفكر فى دراسة هذا الموضوع • وهذه الحلقة لا تثير أية مناقشة لأن صاحبها لم يبد لنا وجهة نظره الخاصة فى المادة التى جمعها •• والروايات المتعددة التى نقلها عن حياة الذئب وخصاله • وكان بمقدور الباحث ما دام قد جمع عددا لا بأس به من الامثال العربية القديمة والامثال الشعبية فى وادى الفرات أن يعقد مقارنة بين هذه الامثال وتلك ، وفى تصورى أن هذه المقارنة كانت ستصبح من أمتع الموضوعات فى هذه الحلقة لو أن الباحث قد عقدها ، فالحق أن الدارسين — كما يقول أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس — يجدون شيئا يشبه العالمية فى الادب الشعبى ، ويجدون فيه الى جانب ذلك ظواهر محلية أو بيئية لا يمكن اغفالها » . وبالتالى فان عقد مقارنة بين الأمثال العربية القديمة والامثال الشعبية فى وادى الفرات يبدو — فى نظرى — أمرا هاما وجديرا بالدراسة •

وقد أورد الباحث عند حديثه عن الذئب فى الشعر العربى القديم نماذج مختلفة من صنع الرواة الذين نسبوها الى الشعراء ، وكان بمقدوره أن يتحقق من المادة التى بين يديه كما أغفل بيتين جميلين يتسمان بالجدة والعمق فى معناهما وقد وجدت هذين البيتين فى ديوان الحماسة لأبى تمام (ص ٢٥٧) ، يقول الشاعر فيهما ان أغنامه تمنت أن يكون الذئب هو الذى يقوم بشأنها بدل الشاعر ، لأن الذئب يأتيها فى دهرها مرة واحدة ، ثم لا يعود اليها ، أما الشاعر فانه يأتيها كل يوم والسكين فى يده ليذبح منها للضيافة ، والشاعر يريد بهذا أن أن يفتخر بأنه كثير الكرم والجود :

تركت ضأنى تود الذئب راعيتها
وأنها لا ترانى آخر الأبد

الذئب يطرقها فى الدهر واحدة
وكل يوم ترانى مدية بيدى

واذا أراد الباحث أن يستزيد من هذه النماذج فعليه أن ينقب فى الاصمعيات والمفضليات وديوان الحماسة تنقيبا جادا ، أما اذا أراد أن يدرس نماذج الشعر العربى الحديث التى ورد فيها ذكر الذئب بمعان مختلفة حسب السياق ، فعليه أن يطالع دواوين بدر شاكر السياب **وعبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور ونازك الملائكة ولميعة عباس عمارة فبدر شاكر السياب — مثلا — يتحدث فى قصيدة** « أغنية من شهر آب » عن سيدة برجوازية تجلس مع ضيفة لها ورغم أن الدفء المادى متاح لها وهو يتمثل فى فراء الذئب التى تغطيها الا أن دفء الروح •• ودفء الجوهر يبدوان بعيدين كل البعد عنها :

البرد ينث من القمر
فنلوذ بمدفأة من أعراض البشر
والليل يطفىء شطئانه
والضيفة تقبع بردانه
وفراء الذئب تغطيها
وتطفأت النيران اللاتى كانت بالدم تذكيها

ان هناك نماذج عديدة أغفلها الأستاذ عبد القادر عياش فى حلقته عن « الذئب فى حياتنا وتراثنا » ، لكن الجهد الذى بذله — فى نهاية الأمر — جهد جدير بالتحية والتقدير ، لأنه جهد فرد واحد ، وليس جهد لجنة من اللجان •

« حسن توفيق »

عروسة المولد

تأليف : عبد الغنى النبوى الشال
عرض : فؤاد بدوى

الكتاب الذى نعرضه اليوم يتمتع بأهمية خاصة ليس لكونه البحث الفائز بالجائزة الاولى للمجلس الاعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعيه فى مسابقة عام ٦٣ ـ ١٩٦٤ فحسب بل لأن هذا البحث قد استقى مادته من جميع الاوساط والطبقات العلمية والشعبية والصناعية وأضيف لكلمة المؤلف الفنية حيث انه لم يكتف بما هو موجود بدار الكتب المصرية والمتحف الاسلامى والمتحف المصرى والمتحف القبطى ومكتبات جامعات القاهرة .. والجامعة الامريكية والمكتبات العامة بل تعداها الى دار الاوبرا والمعهد العالى للتربية الفنية للمعلمين والمعهد العالى للفنون المسرحية وكلية الاقتصاد المنزلى وفرقة رضا للفنون الشعبية وبالاضافة لكل هذا كان اللقاء مع صناع عروسة المولد مسجلا خبراتهم وآرائهم ومعلوماتهم وفكاهاتهم وحديثهم حول موضوع كتابنا عروسة المولد .

وفى مقدمة كتابه يذكر المؤلف كلمة عن سمات القرن العشرين عن رؤيته الجديدة للأشياء وتفسيرها تفسيرا علميا دقيقا ومن محاسنه أيضا عدم اهماله التراث الانسانى مهما صغرت أشكاله وقلت قيمته وخاماته واتباعا لنظرية الجيشتالت التى تؤمن بالرؤية الكلية للاشياء ينظر المؤلف للعروسة « عروسة المولد » كجزء من الفن الشعبى نفسه الهيكل الذى يحتضن العروسة بين جوانبه موردا وهو يتحدث عن الفن الشعبى أنه فى جميع صوره وأشكاله نتاج فنى فيه اصالة ابتكارية ملء بالرمز مرتبط بالتاريخ والاساطير وهو سريع مباشر عن قرب بالحياة والمجتمع منطلق غاية



الانطـــلاق معبر أبلغ تعبير ويعكس الخبرة التى عاشها الفنان الشعبى تجاه أحاسيسه وأحاسيس الشعب الذى يعيش فيه خالصا من كل هذا الى أن صـــانع العروسة فنان شـــعبى وتصبح نفس العروسة عملا فنيا شعبيا أصيلا .

يمر المؤلف بتعـاريف **الفن الشعبى** وسماته المختلفة محيلا القارىء على الاستاذ أحمد رشـدى صالح والدكتور عبد الحميد يونس وأضـــيف لأعمالهما كتاب الفلكلور للأستاذ فوزى العنتيل مؤكدا بهذه الايرادات تميز أسلوب الفن الشعبى والاهتمام به فى مقـابل النظرة القـديمة مرجعا الفضـــل فى ذلك للفنـانين والنقاد والهيئات ، جامعات من كل البلدان ألفت وأثمرت للحفاظ على هذه الذخيرة مارا بمؤتمرات بدءا من أول مؤتمـر دولى للفنون الشعبية عام١٩٢٧ تحت رعاية المعهد الدولى للتعاون الثقـافى الذى انبثقت عنه اللجنة الدولية للفنون والتقاليد الشعبية والتى انضمت بعـد الحرب العـالمية الثانية الى المجلس الدولى للفلسفة والعلوم الانسانية التابع للامم المتحدة.

بعد ذلك يتســاءل المؤلف **عن الأســباب التى أدت الى اهمال التراث** موردا من وجهـــة نظره أسباب هذا القصور بعـدم فهم مافى الاعمال من رمز أو عدم تمشيهمع القياس الكلاسيكى اليونانى القـــديم الا أنه يؤكد أن الفن الشعبى أبدع من أجل الجماعة وبجماعية اذابت أسماء الفنانين فى أعمالهم متســـائلا عن المبدع الاول والمصـــمم لعروسة المولد مناديا بأهمية الحفاظ على الفنون الشـــعبية رافضا رفضا باتا فكرة التطوير حيث انه يصم القديم بالعجز مقدما ثمانية عشر اقتراحا تفيد فى هذا الميدان منها على سبيل المثال : اتباع المنهج العلمى . البعوث الى جميع أنحاء العالم . اسناد كراسى جامعية فى جميع الجامعات والمعاهد المختصة وهذا قد تحقق فعلا .

استلهام التراث وتشجيع الفنان . المؤتمرات . أجهزة التسجيل . المتاحف وغيرها .

ومن هنا ننطلق الى الجزء الثـانى من الكتاب عروســـة المولد وعلاقتهـا بالتـــاريخ والمجتمع والاساطير .

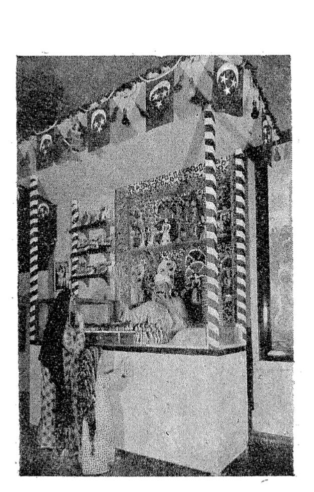
وتحت عنوان فرعى « المولد النبوى وعروسة المولد » يقول المؤلف أن عروسة المولد ارتبطت بذكرى ســـعيدة عند المسلمين هى ذكرى مولد الرسول عليه الصلاة والسلام مقررا أن ارتبـاط الاشياء بالمناســـبات الدينية يعمـل تأثيرا قويا نفسيا وعاطفيا عند الجماهير موضحا انهعلى الرغم من أن عروسة الحلوى أو عروسة المولد كما أطلق عليها قد ارتبطت بالقطر المصرى فى العالم العربى ارتبـــاطا مميزا عن الاقطـار العربية الاخرى . وأصبحت احدى حلقات مراسم هذه المناسبة .

ويقرر الاســـتاذ المؤلف ان عروســة المولد لم توضع موضع البـــحث كعمل فنى شعبى من قبل ونظر اليها من وجهة نظر واحدة نظرة اللهو والاستمتاع وأهملت جوانب الرؤية العميقة التى ترتبط بهذا الوليد الفنى ومن ثم تركت جيلا بعد جيل على انها حقيقة تاريخية ترتبط بتاريخ معين شأنها فى ذلك شأن هيكلها الكبير .

الفنون الشعبية الذى ظـل قرونا عدة نسيا منسيا من غير دراسة أو تحليل .

وبعد ذلك يحدد المؤلف منهج بحثه عنعروسة المولد المصنوعة من الحلوى وذلك باجتيـازه ثلاث طرق رئيسية .

الاول هو الفن الشعبى نفسه باعتباره البناء العام الذى يحتوى **عروسة المولد** ـ هـــذا الجزء الصغير .



الثـــانى عروسة المولد وعلاقتها بالتـــاريخ والمجتمع والاساطير .

الثالث عروسة المولد وعلاقتها بالجمال والفن

وليثبت كيف أخذت هذه العروسة مكانها فى الاحتفال بهذه المناسبة يعبر المؤلف دروب التاريخ الاسلامى بحثا عن وجودها مبتدئا بالاحتفال فى عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم) فلا يجد أية آثار تدل على انه كان يقام ذات الامر فى عهد الخلفـــاء الراشـــدين والامويين . كذلك لم تجد الدولة العباسية فرصة للاحتفال ومرورا بالدولة الطولونية والاخشيدية وعدم وجـود آثار شافية يتبين ان الاحتفال بالمولد لم يتخذ صفة واضـحة جلية رسمية قبل العصر الفـاطمى . هذه الدولة التى اهتمت اهتـــماما شديدا بالمراسم والاعياد والحفلات . والفاطميون هم أول من ابتدع فكرة الاحتفال بالمولد النبوى الشريف احتفـــالا تعلوه مسحة الاعياد والمهرجان واعتبر العيد فى أيامهـم عيدا رسميا قوميا شعبيا اسلاميا تعم فيه الناس الخيرات وتبذل لهم العطايا والمنح ويفرح الناس رجالا ونســـاء وأطفالا وفى وصف لسماط عيد الفطر بقـــاعة الذهب قاعة القصر الكبير يرويه المقريزى يتحدث عن ألف صورة وتمثال مصنوعة كلهـا من الحلوى والسكر ويهتم المؤلف بتماثيل الحلوى فى هذه الرواية لانهـــا مرتبطة بعروسة المولد نفسها المصنوعة من الحلوى أى بنت نفس العـــائلة وتتابع الروايات .. القلقشندى يذكر كذلك انه فى دار الفطرة فى حفل المولد النبوى كان يعمل ما يزن ٢٠ قنطارا من الســكر الفائق الحلوى من طرائف الاصناف وتعمل أيضـا مظلة الخليفة التى تمـــاثل بدلته مما يشـير بانه كان هنـــاك تلاؤم وتناسق بينهما وبين زى الخليفة نفسه مما يذكرنا بالتوافق والانسجام بين مروحة ومظلة عروسة المولد وملابســـها ويرجح المؤلف ابتكار عروسة المولد فى هذا الجو الملىء بالانفعالات المتنوعة التى يهتم فيها بالطعام والحلوى هذه التى وصفها المؤرخون على انها كانت تماثيل على هيئات انسانية وحيوانية هذا بالاضـــافة لكثرة العمال ووفرة المواد الخام من عسل وسكر .

وفى مســـار التـــاريخ وبعـد ترجيح ظهور العروسة ابان هذا العصر نجد ان الأيوبيين أمسكوا عن الاحتفـــال مدفوعين بالروح السنية كما ان الاحتفال فى عصر المماليك البـحرية كان محدودا أما فى أيام المماليك البرجية «الشراكسة» نجـــد الاهتمام بالمولد النبوى يأخذ شكلا آيجابيا .

وبعد هـذا المســـار التاريخى يورد المؤلف مشاهدة «**ادوارد وليم لين**» العالم الانجليزى الذى كتب عن عادات وتقـــاليد المصريين المحـــدثين لاحتفالات المولد ببركة الازبكية ١٢٥٠ هـ ــ ١٨٣٢م الصارى .. والقناديل .. والاذكار والحلوى.. كذلك يصف ماك فرسنى وهو عالم انجليزى عاش فى مصر عروسة المولد التى استهوته فقـال عنها انهـــا متألقة اللون براقة الاثر وهى فى صفوف متراصة من (نصبات) بائعى الحلوى ذاكرا انها سميت بالعروسة لأنها محلاة فى ثيـــاب رقيقـة شفافة تذكر بجلوة العروس الانســـانية ويذكر كيف شاهد طريقة صنعها وتزيينها واللعب الاخرى رابطا بينها وبين عرائس أقدم فى التـــاريخ هى عرائس التناجرا .

وهنا يعود المؤلف للمتاحف ليرى هذا الشبه فيقرر ان هذه العرائس تقترب حينا من عروسة المولد وتبتعد حينا آخر ويعقد المقارنة فى ١٢ مادة موضحا أوجه التشابه والخلاف ومشيرا أيضا الى عرائس مقاطعة سانتونس بفرنســا ورغم الاتفاق بين هذه الاخيرة وعروسة المولد فى فكرة المناسبة الدينية الا أن عروسة المولد تنفرد بميزاتها ومادة صنعها وأســـلوبها الفنى الفريد وارتباطها بهذه الارض وان كان ماك فرسنا أكد ان الموالد لم تزل تتبع نفس الطرق والمراسيم والحفلات التى كانت سائدة فى العصر الفرعونى فان المؤلف قد أيده عندما روى مشاهدته لسيدى ابن الحجاج بالاقصر والجدران الداخلية الغريبة فى المعبد .

وعن فلسفة وجود العروسة فى مناسبة المولد يقول المؤلف أنه ليس من السهل السبب المباشر فقد يكون ذلك شيئا عرضيا خلقته الصدفة وربما كان لأمر الحاكم بأمر الله حاكم مصر ذى الاوامر الغريبة حرم عمل الأفراح واقامة الزينات الا فى مناســبة مولد النبى ولذلك كان الناس يعقدون عقـــد الزواج على العروسين ويجهزون حتى قدوم المولد فيقام حفل الزفاف وتصنع الحلوى على هيئة عروس تزف وقـــد تكون لكلمات صانع عرائس عجـــوز ان الاهالى يغردون عنـدما تسيل عجينة الحـلوى الحمراء أو تربط المولد « بالاخصاب » والولادة عند الفتاة .

وقد تكون فكرة العروسة لمناسبة المولد هى نفس الاســـطورة المرتبـــطة بعروس النيـــل فالعروســـتان متصلتـــان بمولدين مولد النيل والفيضان ومولد الرسول .

ويستطرد المؤلف مبينـــا أن هنـــاك فكرة فلسفية عميقة تختفى وراء شكل العروسة فالولادة نفسها فلسفة الحياة وهو خلق جديد وبعث حى

قوى وتجديد خلايا الحيــاة واكتسابها الصلابة والقوة والعروسة هى قوة الحياة فى ريعـــان الصبا وهى مصـــدر الجنس والاخصاب وترمز للانجاب وهى القـــرين الروح فى مصر القديمة للمولود الذكر ٠

والعروسة مصدر الحنو والحنــان ومرتبطة بالجمال والجنس ٠٠ هى مركز الرؤية فى الافراح ٠ والعروسة عنوان قصة الحيــاة ٠ ويحقق المؤلف قصة عروس النيـــل وعروسة البـحر وعروسة الحسن وعروسة الخشب وعروسة الزواج والنفقة وعروسة الزار ٠ وعروســة الاطفـــال والدمى وعروسة أحد السعف وعروسة القمح ٠ وعروسة الخماسين وشم النسيم ٠ ويورد قدرا من الاغانى الشـــعبية التى تغنى لكل منها كما يورد اللعب الشبيهة باللعب التى كانت تصـــنع الى جوار العروسة من الحلوى كلعبة الكرج ٠ ولعبة البنات ولعبة الروباركة ٠ وتمثـــال النطـــار ثم عروسة الجـــلد ٠ والعرائس المعلقة وعروسة الشـــمع والبرقع وعروسة الســـمك لينتقل بعد ذلك الى الثياب التى ترتديها عرائس المولد مقررا ان الزى الحالى هو نفس الزى الذى كانت ترتديه فى عصور الفاطميين هذا الزى المتأثر بالأزياء الفاسية لم يكن هنـــاك أبدا زى أبيض لان لون جسم العروسة أبيض ٠ ومن الزى المملوكى أخذ زى العروســـة الخصر الضيق والاتســـاع الذى عش لأسفل مع الاكمام المتسعة ثم المراوح والمظلة والهودج وبعد كل ذلك تأتى الزخرفة ويقارن بين أصول زيها فى كافة العصور من أين أتت بالسفرة على الصـــدر والكردان وبخلاصة وافية يخلص من الجزء الثانى لننتقل الى الجزء الثـــالث وهو عن عروسة المولد وعلاقتها بالجمال والفن ٠

وعن عروسة المولد كعمل فنى يتحفظ المؤلف بقوله إنه لا يريد أن يدعى وقوفها على قدم المساواة مع المعبد المصرى القديم أو قطعة النسيج القبطية ولكنه بالنظر الى نغـــم الخط فى العروسة نراه ممثلا أصـــدق تمثيل يسير سيرا متئدا من غير توقف وكذلك الخـــط الداخل فى الجسم نفسه كما اننا نلمح عنصر التماسك واضـــحا للمروحة تمثل الدعامة كما أن العروســـة مظهر تلخيص لجمال الطبيعة رشاقة الخصر ترمز للنسق الجميل فى كل شىء والالوان والزهور اســـتجابة للطيب والفكرة : فكرة العروسة نفسها من حيث أنهـــا تلخص معنى الحياة ٠

وعلى الرغـــم من كثرة الالوان الا ان توزيعها الجثمانى ساعد على نجاح العروسة كشكل فنى عام ٠

نلمح فى بنـــاء العروسة الى جوار ما سبق الاتزان الجميـــل نتيجة ميل الفنـــان الذى أقام تـــكوينها على ثلاث مبادىء رئيسية ـ التخطيط الهنـــدسى الذى تحـــدد فى شكل المراوح وهيئة العروسة العام الأساس اللونى بمعنى غلبة اللون والاســـاس الزخرفى كمـــا أن عنصر الخامة جاء عنصرا هاما له اعتباره الفنى ويدخل فى الصباغة وبذا تصبح وحدة متجانسة عبر بها الفنان باللون ثم الوجـــه مركز الحس والبصر ثم الحركة واللقاء الممثلين فى المواجهة أو القاء السلام ٠

وهكذا حظيت العروسة بآراء الادباء والفنانين التى أثبتها الـــكتاب ٠٠ نســـمع كلمة رسكن الفيلسوف الانجليزى الذى يصفها بانهـــا مخزن معبأ بالخبرات ٠

كذلك هنـــاك كلمة هربرت ريد الفيلسوف والناقد الشهير صاحب كتاب معنى الفن

وتالبوت رايس الذى يصفها بانهـــا انطلاقة تعمل السحر فى رائيها ٠

أما جويد فيقول ان صـــانع العروسة عروسة الحلوى لايلعب بها ان عمله كله فيه جديد وتيقظ وانتباه ٠

وكان بديهيـــا ان يحملها من خـــلال **فرويد** ارتباطها بالجنس ثم كلمات جوته وفان جوخ فى حديث عن الفن ويرى اقترابهما من هـــذا العمل الفنى ٠

العروسة فى عالم الفن والجمال :

وفى مجـــال التربية الفنيـــة شقت عروسة المولد طريقها بأســـباب الموضوع ذاته وارتباطه بالتقاليد والتراث وتغلغله فى البيئة وامكانيـــات الخـــلق الفنى عنـــده زخرفة ورمزا واستخداما متنوعا للخـــامات والالوان وامـــكانية خلق أنما تشبع الغذاء الحسى لدى الشباب ٠

وعن مكانة عروسة المولد فى الفن الاسلامى وكيف أنها وحدة فى هذا البناء القـــديم الرشيق يحدثنا الكتاب عن الارتباط بين هذا الوجه الحلو ٠ العروسة والابداعات الاخرى ٠

ثم يحللها يحلل الحواجب المرسومة والعيون المكتملة والنظرة التى تشـــير الى اللهفة فى لقاء

الحبيب والفم الصغير والقد المشــوق والحوض الكبير والالوان والورود والزينات وكيف انها كلها ترمز لرحيــق الحيـــاة وتفتحها ويؤكد ان الفنان لم يورد هذه الرموز عشوائيا ولــكنه تحت تأثير اختراقات نفسية دعته أيضا الى أن يصور الجمل والحصان والهدهد والزرافة والطاووس والحمام والديك ٠٠٠ والنخلة ٠

بعــد ذلك يتحــدث الــكتاب عن العروســة باعتبارها مصدر روحى للفنــانين اذ أن العروسة بشكلها ولونها وتعبيراتهــا وما حملته من معانى تاريخية واسطورية وســحرية وشعبية وجمالية مصدر حى يتناوله الفنانون بطرقهم الخاصة ٠

فى مجـــال الفنون التشكيلية ٠٠ فى مجال الزجل والغناء الشعبى وفى المسرح الاستعراضى ويعرض لاوبريت «ياليل ياعين» ويركز على الجنية التى تخرج فى شـكل عروسة المولد ٠ وترقص والرقصة التى قدمهـــا معهــد التربية الرياضية للمعلمات تلك الرقصة التى اعتمدت على شــكل العرائس بالمراوح المتتابعة وزى العرائس وألوانه الجذابة والحركة الايقاعية فى رقصات العرائس ٠ والتشكيلات التى أحدثتها العرائس أثناء عرض التـــابلوه ٠ هذا الى جوار ما قدمته فرقة باليه رامبير مايو ١٩٦٣ على مسرح دار الاوبرا العروسة كويليا وعلى ذات المسرح قدم المعهد العالى للباليه بالهرم تابلوه العــرائس بالحــركة فقــط على أنغام الموسيقى وعلى أنغــــام الموسيقى الشعبية قــدمت فرقة رضـــا تابلوه العرائس الحركات الراقصة فى توزيعات وتكوينات فنية ٠

وفى النهــاية يورد المؤلف طريقة صناعة العرائس واللعب المصنوعة من الحــلوى بمراحلها المختلفة والمرحلة الاولى القـــوالب الخشب وحفر شكل العروسة أو الحصان ثم وضع هذه القوالب فى الماء لمدة طويلة حتى تتشبع مسامها ثم وضع السكر فى حلل نحــاسية كبيرة الحجم وغليه فى الماء لدرجة معروفة للعاملين ثم التقليب والنقــل وربط القوالب وصب المحلول والتفريغ والفك٠٠ وبعد ذلك تبدأ عمليات الزينة والتخطيط وتخطيط الحواجب ورسم العيون وتلوين الخدود والفم ثــم عمل الجيبــونة ٠ وعلى الترزى أن يفصل ويقص البـــاترونات وفى الصـــالون تعمل لها التيجان وتثبت لها الكوشة ٠ وعندئذ تأخذ أسماءهـــا عروسة بلدى ــ عروسة فريال ــ عروسة للزفاف الوردة البيضاء ٠٠ هيلاهوب ٠٠ ود'د ٠

وبعد أن يثبت مصـــادره القيمة التى تعدت الثمانين مرجعا تأتى الاشكال شكل بعد شكل فى صور محللة تحليلا هاما هو وقفة عند كل صورة لا تنسى أن تلمح حتى ولا النقـــاط الصغيرة ٠ خمسة وخميسة كما فى شــكل (١) وخمســة وردات كمـــا فى شكل (٢) وربمـــا كان هناك ارتبـــاط ٠٠ أو الجنين الفنى الصــغير كما فى شكل (٣) ٠

وربما أضاف التحليل للاشــكال الكثير الى معلومات الــكتاب القيمة مثــل ربطه بين اللعب المصرية القديمة والعروسة ومثل عقدة المقارنة بين عرائس التناجرا والعروسة ٠

ان الاشكال المائة والستة والعشرين والكلمات العارضة الشارحة لاضافة هامة لهذا الكتاب الذى يعطى احساسا بالفرحة من خلال تصميمه الجميل اللون الوردى الداكن لون شربات الورد ٠ أو لون العروسة مع الابيض والعروسة المرسومة (خطوطا بالاخضر ما عدا الوجه المصبوغ بالاحمر ٠٠ كله يعطى احساسا بالفرح وشكر عليه الفنانة المصممة فريدة عويس ٠

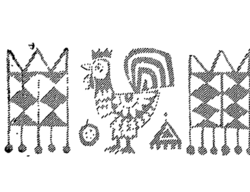
ولا شك ان هذا الكتاب متعة **فهو رحلة جميلة مع هذا الشكل الأليف الاثير المحبــوب فى أشكال الفرح والاحتفال بالمولد النبوى الشريف ٠**

أخذنا عليه المؤلف عبر رحلة تاريخيــة فى دروب الفلــكلور والفن الشعبى محــددا مكانة العروسة تاريخيــا ومكانتها فى المجتمع وموقعها فى الاساطير وعلاقتها بالجمال والفن رابطا بينها وبين آراء الفنانين والنقاد مثبتا لكلمات الشعراء فى هــذا الغرض الحـلو ذاكرا لطريقة الصنع والمراحل التى تمر بها ٠

موردا للاشكال التى تقنع وترغب الراغب فى التزود أكثر بزيارة المتحف الاســلامى والقبطى وارتباط المسارح التى تعرض من خــلال عروسة المولد فنا جميلا ولا شك أن هذا البحث كان قمينا بأن يفوز بالجائزة الاولى فهو جديد فى موضوعه غنى فى مادته قدمه قلم دارس واع فنان ٠

« فؤاد بدوى »





الحرف تعبير عن تراث الشعب العظيم

بقلم : كمالدانى شاتوبادبا
ترجمة : نجلاء حامد

دعونى أولا وقبل كل شىء أوضح ما أغنيه بالحرفة بوصفها عملا ماهرا يستخدم الخامات، فهى لا تعنى بالضرورة مجرد العمل اليدوى الذى يعبر عن مهارة يدوية فى مقابل تهذيب العقل .

اننى هنا أتحدث عن الحرفة كعملية متكاملة تتضمن الأحاسيس ، والعقل ، والجسد ، والايقاع الذى يخلقه التنسيق بين كل هذه العناصر . والحرفة لا تخلو من شىء من الميكانيكية ومنذ أقدم العصور والانسان يبتكر الأدوات لتوسيع خير وجوده ولم يركن الى مهارته البدنية الغير مدعمة بأى سند .

وعلينا أيضا أن نعترف أن الحرفة هى تعبير عن الروح الانسانية فى صورة مادية تعبيرا يدخل السرور على الجنس البشرى تماما مثلما تفعل الفنون التى اصطلح على تسميتها بالفنون الرفيعة . وفى عالم الحرف فان الحاجة تدعو الى عدم وجود هوة بين القيمة الوظيفية والقيمة الجمالية . ويستطيع المرء أن يقرر أن الوسائل والغايات تتطابق فى الحرفة الجيدة .. فبينما يكون الشىء نافعا فانه يسر الناظرين ببهاء منظره فى ذات الوقت .

ولقد كانت الحرف دوما احد الانشطة الأساسية فى المجتمع البشرى . والحق أن الحرفة تعد عامل وصل والتقاء فى مجال العلاقات الانسانية ربما أكثر من اللغة نفسها. فهى تستطيع أن تخترق كثيرا من الحواجز التى تحول دون تحقيق الاتصال وتبدو هذه الحقيقة اكثر صدقا بالنسبة للمجتمعات القديمة الموجودة فى آسيا وامريكا الجنوبية والوسطى وأفريقيا .وفى بلاد مثل اليونان أو اسبانيا حيث لا زالت توجد مظاهر معينة من سمات الحضارة الغابرة تحدث تأثيرا قويا يتحدى الزمن .

ان نمو الحرف فى المجتمع كان دليلا على تهذيب الحس .. وهو محرك للانسانية وعامل على نضجها وهو شاهد على جهود الانسان من اجل اضفاء الرقة والرشاقة على وجود انسانى خشن وممل .

والحق ان سمو الانسان عن الوجود الحيوانى الخشن يظهر من تطلعه الى شىء أكثر من مجرد الرضا باشباع احتياجاته كمخلوق وتحقيق راحته ، هذا التطلع الذى وجد التعبير الطبيعى عنه فى الحرف . وفى البداية آخذ الانسان البدائى فى تزيين أدوات استعماله اليومى ثم أسلحته ثم ملابسه ثم شخصه ثم البيئة المحيطة به . وأصبحت الجدران القاسية الخشنة التى تحدد كوخه لوحات تزدهر عليها الصور . أما أسلحة الموت وهى ، عنصر استراتيجى هام مثل القوس والسهم فقد أصبحت مزينة بالزخارف ، واتخذت جرار الماء أشكال لطيفة . وابتكرت التصميمات المغرية لأوانى المطبخ الدنيوى .. وهنا نرى الوظيفة تتحول الى فن والشىء المألوف الشائع يصبح مبجلا وباعثا على البهجة . وبالتدريج أصبحت رسوم الحائط وزخارف اسقف الأماكن المقدسة التى تقام فيها الاحتفالات أو التى يتناول فيها الطعام وزينة عتبة الباب وواجهة المنزل كلها أصبحت أعمالا شعائرية هادفة .

ولم يعد هنا جانبا من جوانب الحياة بالغا ما بلغ من التواضع ومن عدم الاهمية ليس له الحق فى ادعاء الجمال والقداسة كعلامة على فأل حسن.

ان استخدام ادوات معينة لمناسبات معينة سواء أكانت ملابس أو مجوهرات أو أوانى ..الخ كان يراعى فيها ابراز قيمة معينة تحقق مستوى عال يمنحها الاحترام حتى فى الحياة اليومية . واستخدام هذه الأدوات معناه فيض دائم من الخلق وروح مستمرة من الحياة والتجديد مما يطرد الرتابة والملل .

وفى كثير من البلاد على سبيل المثال كان اضفاء الجلال على بعض الاشياء يقتضى أن تصنع هذه الأشياء خلال مراسم احتفالية . واحتفال الشاى فى اليابان مثال طيب ، فهو يتطلب اقامة سرادق خاص يهيىء جوا معزولا عن ضجيج الحياة اليومية وكل ما يحيط بها . كذلك يتطلب استخدام فناجين الشاى الخاصة به بما يستتبعه من صناعة خزف خاص . ومع أن الافكار التى كانت تستهدفها هذه الاحتفالات وهى الاسترخاء وتأمل الجمال والاتحاد بالطبيعة الا أن هذه المثل وحدها لا تعد كافية لتحقيق الغرض المستهدف كاملا ما لم توصل بحياة الانسان اليومية الملازمة له ومن ثم اقامة مراسم الشاى . وحيث تكون الأرض جافة تحترق بلهيب أشعة الشمس كما فى الصحراء والحياة عبوس قاسية . والموارد قاحلة حينئذ يبدو أن الناس ينشدون التعويض بالاسراف فى الألوان والخصوبة فى الأشكال خالقين احساسا بالرخاء والفخامة من خلال حرفهم . وتتميز الأدوات المستخدمة بحيوية تأخذ بالألباب ، والملابس بربنع يخطف بالابصار، الا أن كل هذا يذوب فى احساس بالراحة والسكون الذى يشبه سكون الغسق وهو يرخى سدوله على الأرض المكدودة ، وتمتزج العاصفة بنوع من السكون أشبه بسكون منتصف الليل . ان الذى يتشكل فى الحرف هو الأحاسيس الممارسة فعلا لا تلك التى تناشد الخيال . لأن هذا العمق والحيوية لا يمكن تقديمها فى الشكل الحرفى الا اذا انساب التعبير من الداخل كحقيقة داخلية . والحقيقة التى ينبغى وضعها فى الاعتبار دائما أن الحرفة ليست مسألة انتاج ميكانيكى وانما هى عملية خلق لا تنفصل عن عملية الانتاج حيث يتحد المصمم والمنتج فى كل واحد على العكس من رسم التصميم فى الاستديو بعيدا عن الشىء الذى يصور .

والحق ان مغزيات الحرفة تكمن فى هذه الحقيقة كما لو كانت تضمينا سحريا لشخصية الفنان فى العمل منذ بدايته حتى ياخذ صورته النهائية .

وقد يقول البعض أنه ليس هناك شىء اسمه حرفة من اجل الحرفة فحسب . ان الحرفة ليست تمرينا للذهن حيث يتوصل الفنان الى خلق شكل داخل استديو منعزل لبصبح مفخرة مقصورة على فرد أو مؤسسة . فالحرفة تنبع من جوع الانسانية العميق وعن طريق استعمالها وتوزيعها من خلال الأسرة أو الجماعة توظف فى خدمة المجتمع . والحرفة ليست معنية بالأفكار

والمشاعر الذاتية بقدر ما هى معنيـــــة بالأفكار والمشاعر الموضوعية ٠

والحديث عن احتيـــاج الانســــــان الداخلى للجمال قد يقتضى منا أن نفرد له مبحثا قائمـــا بذاته يشرح سبب اللذة وما نشعر به من أشباع يحققه وجود المثير وما يستتبعه من اســـتجابة تخلقها رؤية أو ملامسة أشكال معنية . وكذلك تفسر المشاعر التى تجيش بداخلنا حيال رؤيتنا للألوان والخطوط الايقاعية والتى يبدو انها تنساب حتى من الاشياء الجامدة بينما هذه الاشياء ثابتة تتشبث بالارض فى عناد ٠

ان الجمال الكامن فى الأشياء المحيطة بنـــا يمدنا براحــــة بصرية واحســـاس بالتوازن وبالاسترخاء ٠ وفى الحرفة نجد أن الذات تتحد بالشىء ليس بالتجاوب العاطفى وحده وانما لأن الحرفة امتداد حقيقى لذاتية الفرد امتدادا نابعا من حاجاته الطبيعية والسيكلوجية ٠

ان الحرف تخلق تقديرا غريزيا للجمال بدلا من السعى وراء الجمال عن طريق الوعى ٠ وهى تتطلب تحايلا وفهما للتكوين كأى عمل فنى ٠ ان توحيد استخدام الشكل والخطوط المنحنيـــــة وتجنب اللغو والفراغات المحرجـة بملئها بشىء مناسب يبرز التناقض مع أكثر الأجزاء زينـــة ٠ وابراز الأجزاء الأصغر بمهارة لتوضيحها وأيضا مزج وابراز البهاء والنعومة فى الظل والنور ٠ ان الحرف تحاول أن تعبر عن شىء أكثر من المظهر المرئى وأن تكشف عن عنصر يبدو مستخفيا فى أعماق حقيقة هامة وليس هدفها هو عمل نسخة مكررة وسهلة وهو الطابع المميز لكل الثقـــافات القديمة ٠٠ ومن هذه الناحيــــة كانت الحرف ترفض على أساس أنها خيالية ، كما تعزى الى نقص المعرفة بالمنظور ٠ ولم يفطن الناس الى أن الحرف الشرقية كانت تعبيرا عن الارادة وتحقيق القصد بعيدا عن الغموض المعتم الذى ينجم عن التعلق بمزاج عابر ٠

والصانع ينشد الايقاع فى حياته واللون فى تكوينه والتناسق فى شكله وذلك لكى يصـــنع شيئا له وظيفــة وفى نفس الوقت يمنح البصر متعة ٠ وهنا تتحرك الخامة والتعبير عنها وتتوازن فى اطار المجال المغناطيسى للعمل ٠

والحرفة خلق محلى من عمل الناس العاديين ، وهى جزء من مسيرة الأحداث فى الحياة العـادية فهى ليست مبتورة عن المجرى الرئيسى للحياة ، حيث تنشىء الجماعة ثقافة نابعة منها ومنبثقة من جريان حياتها المستمرة والطبيعية المحيطـة بها ٠ والجماعة تتصرف كشخصية واحدة بما لها من نشاطاتها المشتركة كاستجابة للمناسبات العامة ، والحرف معالم تشخص فى مواجهـــــة تتابع الازمان وتغير المواسم ٠

ان الثقافة تنسج خيوطهــــا القوية الخلاقة المتألقة من ملايين المنـــابع التى تمثــل التراث والذكريات المليئة بالأغانى والأشـعار والاساطير والخرافات والأقاصيص ٠ والحكايات الخياليـة المحلية ، ومن لب ومادة وجود النـاس اليومى ومن قلب مستودع الطبيعة الزاخرة ٠ انها ثمرة حياة بطيئة الايقاع وتعويذة تجلب الصفاء كنقيض لضوضاء عصرنا الآلى ٠ وان نتاج هذه الحياة له حيويتها ويحمل السمات الخاصة بهـا من حيث انها تعبير مباشر عن الصانع مع تأكيد ماهر على الجمال الوظيفى وذلك فى الوقت الذى لا ندرى فيه شيئا عن صانعها المجهول وهو عنصر هـام جدا لأنه نقيض صارخ لعصرنا الراهن حيث تنتشر التوقيعات والشهرة والاعلانات ٠

ومن الواضح أن الاسم لم يكن ليضيف شيئا الى قيمة العمل وأن الجمال كان ينشد كفاية فى حد ذاته وان خدمة المجتمع كانت مبعث رضـــا مطلق ٠ ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصـــدد اهمية مركز الصانع والضـــمانات الممنوحة له للحفاظ على الحرف وضمان استمرارها وحمايتها من الانقراض بسبب عدم الاستقرار أو الشلل الناجم عن انعدام الاحساس بالأمان ٠

وكان مجتمع التوجيه الحرفى يقـــــوم على العلاقات الشخصية وليس يملى الاتفـــــاقات المكتوبة والمنامسة ٠ ولقد رسخت الحرف بنوع خاص من المثالية لم يصاحب بالطبيعة الحـــرف الصناعية ٠ فالعمل الحرفى ليس مجرد عمـــــل تجارى وانما هو عمل اجتماعى وتضفى اللمسة الانسانية شيئا ما على الجزيئات التى تتجمع فى الحرفة حيث تتشبث ببعضها وتمتزج بما يشبه مغناطيسية الحب التى تجعل كل قطعة تبحث عن الاخرى لتصنع ميلادا جديدا فى شكل جديد، وذلك على العكس من الضغط والضوضاء اللذين تمارسهما الآلة الغشوم حيث تبـدو الجزيئات ضائعة ولا حول لها ولا قوة ٠ وبهذا تكون المثيرات الجمالية التقليدية أكثر قدرة على اضفاء اللون والنعومة على وجودنا المعاصر ٠٠ وهى على العكس مما ينطوى عليه وجودنا المعاصر من الجفـــاف والعبوس وضروب الحرمان وأشـكال الرفض ٠ وتقول كتب الشرق القديمة ان أيدى الصــناع

عندما تكون مشغولة بصنعة ما فان هذا العمل غالبا ما يكون شعائريا ، فالآلات ما هى الا امتداد لشخصية الصانع للوصول الى ما وراء حدود قدرته الانسانية . وبهذا يكون الصانع قد زاوج داخل وجوده بين وظائف كل من المتخيل والمنفذ. وهو بالنسبة لمجتمعه المظهر المادى للهدف الخلاق . والعروة التى لا انفصام لها فى التقاليد والتى تجمع كل من المنتج والمستهلك فى داخل النسيج الاجتماعى . ان السمتين المميزتين للحرف وهما القيمة الجمالية والقيمة الوظيفية تتكاملان ، فالمنفعة ليست منفصلة عن الزينة والزخرف ، وحتى عندما تكون الحرفة مبنية على التقاليد فان التقليل من أخطار الركود يتم عن طريق تحرير كل سلوك انتاجى من فيه التقليد وربطه بتيار الحياة وجعله مظهرا ديناميكيا مجهود الانسان من أجل التعبير عن المشاعر والاهتمامات الانسانية الكلية . وعلى الرغم من توارث الحرف وأن الخلف يتلقفها من انسلف الا أن وراثة المهارات الصحيحة لا يمكن لأحد ان يدعيها ، وعلى العكس من ذلك هناك تأكيد على دور التعليم المناسب وتوفير البيئة الصالحة لتنشئة الأجيال الصاعدة ، ويتعلم الصانع الصغير فى دكان الاسرة التنقيبات كلها كفترة تلمذة من خلال علاقته المباشرة مع الانتاج الاساسى ومعرفة مشاكله بالتمرين فى بادىء الامر وكليته فى الحقيقة يكون معنيا بنفس الدرجة بتعلم الميتافزيقا ومعرفة القيمة الجوهرية للاشياء أى انه يكونمعنيا باختصار بتحصيل الثقافة .

ولم تكن المدرسة معزولة عن الحياة الواسعة ففى ظل هذا النظام يتعلم الطفل القليل من الواجبات كجزء من نظامه اليومى يلتقط المهارات كما يحصل على المكونات الاخرى لاسلوبه فى الحياة . وبذا تكون المشاكل حقيقية وليست مصطنعة لأن هدف التعليم كما هو معروف تفتح الشخصية بحيث تصنع الحياة الكاملة . أما الالهام الذى ينقل المهارات والكفاية فلا يمكن تدريسه ، وانما هو ينمى بممارسة التجارب . وهذا الأسلوب ينشىء علاقة خاصة جدا بين المعلم والطالب ، علاقة حميمة تربط الاثنين فالأخير ينظر الى الأول بوصفه معينا ينهل منه المعرفة ويتمثل منه الحقائق الكبرى . أما المعلم فهو يلقن التلميذ من خلال تصرفه الشخصى تماما مثلما يعلمه من خلال الدروس ويحظى التلميذ بالعطف والرعاية اللذين يوليهما المعلم لاسرته وذريته . والمشاركة فى المشكلات والتجارب المختلفة تعد اسهاما حقيقيا فى آراء وتكوين شخصية التلميذ.

وفى مجتمع الحرفة **يعد رئيس الحرفة قائدا** **اجتماعيا** وكيانا مهما فى المجتمع. والمعلم لايحتفظ بسر من أسرار المهنة يخفيه عن تلميذه .. وهذا الشكل من أشكال التنظيم يجعل من الحرفة شيئا حيا ويضف على القواعد السليمة قيمة ومقاما اجتماعيا والمعلم يشجع التلميذ على ان يتفوق عليه ويفخر صادقا لأنه وهب تلميذه السمو والتفوق .

وفى المجتمعات التى لاتزال تتقبل الحرف ولاتزال الحرف تحظى بمنزلة رفيعة فيها ، يحدث تبادل حر للآراء بين الحرف والفنون الجملية ويتفاعلان . وبالمثل يصنف الشخص الذواقة كشخص صاحب موهبة له نفس حساسية الشخص الخالق ، لذلك فان التذوق مساو بصورة ما للخلق ، لأن الشخص الحساس يساهم بنفس الانفعال والابتهاج **عندما يعبر مثلما يخلق تماما** . وهذا المفهوم للتذوق يعد جزءا مهما وسليما فى عالم الحرف . وذلك فضلا عن أن الاصرار على توفير الذوق السليم يضمن مستوى راقيا على الدوام بكل الحرف والفنون . والفنون .

حتى الطين المحروق العادى فانه يظهر القوة فى العضلات فى الوقت الذى يظهر فيه تدفقا فى الخطوط كأنما ليبرهن على أن الارض ليست جامدة دائما لديها ايقاع ديناميكى يظهر على شكل فيضان خلال عمليات مستمرة . **ان الحرفة تعنى غرس المودة مع الحياة الانسانية والخلق والعطف على كافة الاشياء الحية وتحقيق الوحدة الاساسية بين كل مظاهر الحياة من خلال الأشكال المتباينة .**

ان المجتمع الذى تسيطر عليه الصناعات الميكانيكية يميل الى تمجيد الكفاية على حساب مواهب الخلق وذلك على الرغم من ندرة المواهب التى هى اثمن من وجهة النظر الانسانية . وعلى هذا الأساس فان الطاقم الادارى يتمتع بأوضاع أفضل ومرتبات أعلى وهو بصفة عامة يعد أكثر أهمية من الحرفيين المهرة . وليكن معلوما لدينا أن التركيز الزائد على التقنيات التى تضاعف من السرعة وتزيد من الحجم الكمى مع انقطاع صلتها بالعقل والخيال قد تتسبب فى أن نخسر هذا الشعور بالاعتزاز الذى يحفز النشاط الخلاق فى الانتاج الحرفى . وكذلك فان الاهمية القصوى التى ترتب على دور الحقائق فى مجال التعليم قد تستنفد كل الهام وتترك الحياة مسطحة تماما بحيث لا تستطيع ايقاظ أى احساس بالدهشة فى الصغار . ان مثل هذه المبالغة فى التركيز

يمكن أن تخلق مشـــقة فى التخلص منها كما هو الحال مع الخرافات التى يخلقها الخيـــــال . وقد سبق لنا مرة أن آمنـــا بأن الشخصية الكاملة تقتات على مثل يقام عليها صرح الحياة .. وفى العصر الذرى ربما تتضاءل فرص الحياة أمـام هذه المثل . وذلك فضلا عن أن اختراع المزيد من الماكينات الحساسة والآلات الميكانيكية يكون على حساب الانسان بصورة ما .

والاتجاه الآن هو منح الأفضلية للآلة . وفى عالم يتزايد فيه تشابك الحياة مع بعضها ويسير نحو سيادة الأهداف المادية التى يتم انجـازها خلالعمليات ميكانيكية شديدة التعقيد فان دور الانسان من المحتم أن يشحب ويتقاص . وعلى الانسان حينئذ أن يعوض بانوسائل المصطنعة . ان المفهوم الحديث عن بناء الشخصية ينبع على نطاق واسع منسيطرة عصر الآلة. والشخصية اليوم تبنى بنوع من العقائد . ويصـل النشر على أوسع نطاق ومن خلالالايماءات والاشارات العملية اذ هذه الغايات : البس الصنف الصحيح من الملابس ، استعمل هذا الصنف من المكياج، استخدم النوع السليم من العطـور للمساء . وبالتأكيد فان هذه التوجيهات لا تسـاعد على ازدهار الشخصية .

وتنتقص كثرة الآلات الاتوماتيكية ممـــا كان يطلب من الانسان ويرجى منه من عمـــل . وطالما ان الانسان متـداخل مع عماية التسيير الآلى فعليه أن يتكيف مع الآلة بصورة متزايدة فتضيق الفرص الفردية فى الاختيار واتخــاذ القرارات وفى المحصلة النهائية تترك الطـــريق مفتوحا أمام استبدال الانسان بالآلة .

وتسير الوحدات الكبيرة فى طريق الاتساع نحو وحدات اكبر واكبر أما تركيز الآلات فقـد أصبح أشد ثقلا . وفى خضم هذا الطحن الهائل تتقوض الشخصية الانسانية ما لم تتوازن بنظام انتاجى مصاحب ومشابه لنظام الحرف .

والمرء يصبح واعيـــا بالتـدريج لمســألة انخفـاض قيمة المســتويات فى عصرنا الراهن بالمقــارنة الى عصر الحرف . أما أذواق الناس فالذى يقررها هم الآخرون فيما نسمى بالموضه أكثر مما تقررها قيمة الانتاج الذاتية أو جدارته وبالمثل فان متانة الانتاج أو قدرته علىالاحتمال لا يصبح لهما اعتبار هام .

وعلى العكس من ذلك تساهم الحـــرفة أكثر فى وظفة الكائن البشرى السامية .. هذا الكائن الذى لايعد اطارا جسديا فقط وانما هو مزود بمواهب خلاقة .. والمجتمع لفى حاجـة لمن يذكره دائما بهذه الحقيقة وبالمحركات السليمة التى تخلق التوازن والتى تمثلها الحرف دائمـا بالطبيعة . ويمكن أن يكون البديل بالنســبة لأغلبية الناس بكل بساطة هو شكل من أشكال الهروب . هروب من الملل وضغط الانتاج الكبير الخانق . وفى مثل هـذا الجو فا نالنـاس تميل الى أن تشغل نفسها بمهـــام لا رسالة لهـا ولا وظيفة تؤديها . ويكون الناس مستعدين فى ذات الوقت للانجذاب الى أى شيء جـــديد وبسبب جدته هذه فانه يثيرهم بدون اهتمـام أو تميز لقيمته الحقيقية . وينبغىعلينا ألا ننسى ذلك بينما يقتحـــم العلم عالم البعـــد الرابع وتقتحم التكنولوجيا آفاق الفلك الواسعة ، بينما الفرد يبدو مضغوطا داخـــل هـــذا المجتمع التكنولوجى فى بعد واحد فقط . ان ما يمارسه الفرد من مسئوليات لتافه وان قدرته على اتخاذ القرارات معدومة . فجزء صغير منه هو الذى يتصرف فقط وذلك على العكس من الحركة التى تحتوى الفرد بأسره وتربط الذهن بالمادة بوظيفة معينة من أجل هدف معين . وبينما يعطى عصر الحرف ايقاعا زمنيا أبديا ، فان العصر الحالى يندفع بسرعة فلكية . وعلينا على ضوء هـــذا الوضع أن ننظر الى قيمة الحرف وعلاقتهـــا بالمجتمع المعاصر .

وللحرف دور خاص ومغـزى خـــاص فى خلق البيت . البيت بمعنى كل جزء من البيئة المحيطة بالفرد بمعناه الشخص الحميم وبمـــا يميزه عما هو مؤقت أو نافع ، وعندما تغتصب الآلة الجانب الجوهرى من عمل الانسان فلا يمكن منع ذلك من أن ينعكس على البيئة اللصيقة به . والارتباط المباشر بكل ماهو أصيل وصحيح فى تأثيث المنزل له تأثير مباشر علينا كما هو الحال فى الرسم الأصـــيل والمخطوطات الأصــلية والذخــــائر الأثرية . ومهمـــا بلغت قيمـــة المستنسخات ومهما بلغ من اتقانها فانها لا يمكن أن تساوى الأعمال الأصلية فى قيمتها . وهنا يشعر الانسان بكل الفروق القائمة بين العمـل الفنى وعمل الآلة .

ولكن لا ينبغى علينا ونحن نتمسكبالحرف أن تنطوى على رفض الآلة رافعين دعوة انفعالية تنادى بالعودة الى الانتاج اليدوى .

والحقيقـــة أنه توجد علاقة أساســية بين الأدة الصغيرة والآلة الكبيرة . واذا فشلنا فى أن نقيم المسألة تقييما سليما ولم نفصل دور كل منهمـــا فى مجاله الخاص والذى لايزال يتيح للمجتمع فرصة الاقدام على الاختيار ، فانــنا نكون قد اتجهنا الى الطريق الخاطىء .

ولن يكون هنـــاك خطر من أن تقلل الآلة من شأن الانسان . ان التقـــاليد تحترم الحـــدود الطبيعية للحرفة ، والانسجام الذى ينشأ بين الحرف والمواد التى تســتخدمها والآلات التى يستعملها واحساس الحرفى بالزهو لمــا يخلقه والمتعة التى يستشعرها من جراء الكمال الذى يحققه عمله عندما يكتمل ، كل ذلك يشـد من أزر الصانع . ومن أجل هذه المعرفة المدخرة فى الحرف تكتسب ذلك الوضع الثابت فى نظامنا الاجتماعى . والحقيقة المؤكدة أنه حتى وسط هذه الغابة المتنامية من الآلات بايقاعها السريع والتى هى ابعد من أن تنتهى ، فان الحرف تظهر من جديد فى مركز اتضاح الرؤيا للعالم كشاهد على أنه فى داخلنا ينبغى اشـتياق داخلى لأن نستخدم أيدينا وأن نحس بلمس الأشياء التى يبدعها الفرد .

ان الحرف **تجسد قيما معينة** وتبرز اعماق التجربة المنبثقة عن التعبير المباشر والذى يختلف تماما عن العمل الخارج من الأستوديو . ولهـذا السبب فان الحرف شكل معترف به بالنسبة لهؤلاء المختلين عقليا والمرضى عصبيا ، انها مصدر الايقاع والاستقرار فى الحياة وحتى العمل الشاق الذى يؤدى بايقاع يصبح محتملا أكثر . وبذلك تكون المشـــكلة التى تواجهنا ليست هى مشكلة الانسان فى مواجهـــة الآلة وانمـــا كيف خلق الانسجام والتنسيق بين الاثنين وتنظيم دور كل منهما كل فى مجاله المناسب .

والشعور بالحاجة الى الحفاظ على الحرف وتنميتها أمر حيوى حتى بالنسبة لهؤلاء الذين تشغلهم اهتمامات أخرى . لأنها تتيح لهم دوام الاتصال بجوانب ثقافتنا التى تتميز بالحـرف وتتيح لهم استيعاب بعض جوانب رشـــاقتها ورقتها . والحرف ذات أهمية بالنسبة للصغار على وجه خاص فهى تتيح لهم تنمية قدراتهم وبعـد الموروث من التراث الحرفى زاخرا حافلا بالمتعة وغذاء الروح .

وســـيظل الفن وثيق الاتصال بالاستعمال اليومى طالما ظلت الحرف موجـــودة تنبـــه المشاهدين الى هذه الموارد الثقافية . والحرف أيضا حيوية خاصة كاستجابة انسانية مباشرة للاحتياجات الانسانية المباشرة . وكما قيــل فان الحاجة الى الطعام تتطلب أن تشبع أنفسنا بصنف جيد من الملاعق تماما مثلمـا تتطلب أن نشبع أنفسنا بالطعام الذى يؤكل . وبذلك تكون للحرف صلة وثيقة بفهـم الاحتياجات البشرية التى تخدمها منتجاتها التى تخلق معنى وجدانيا يسير مع اتجاه الحياة أكثر مما يسير ضدها . وهو معنى معتقد فى نظام تجميع قطع المنتجات الصناعية . وفى الحرف يكون الانسان فى كامل سيطرته وبامكانه اتخاذ القرار الخاص به عنـد أى نقطة من النقـــط . أما فى المؤسسات ذات الآلات الضخمة فان العـامل يكون أكثر خضوعا لجمود شكل خارجى وضغوط داخليـة تفتت نفسه الداخلية الباحثة عن التحرر .

نفس الحقيقـــة التى تقـــول انه فى العصر المعقد جدا الحديث تتجـه الحاجة الملحـة الى التعبير عن نفسهـــا بالنزوع الى الماضى السحيق بكل ما يمثله من براءة وبساطة فى محاولة لغمر وجودنا بالعذوبة الفياضة .. وهذا دليل ساطع على الدور المساعد الذى تقوم به الحرف .

وفى ظل الضغوط الاجتماعية يطمس مدعى الموضة والسلوك المصطنع جوهر الاشياء . ولقد قيل بحق أن فضـــائل الزرع تكمن فى بذرته وشكله يتحدد من غرسته الأولى . ووظيفـــة الحرف ليست ترفيهية أو غير أصيلة أو بلا غرض فى الحياة أو منفصلة عن الوجـود الداخـــلى للمجتمع وانما هى تكثيف للحياة محركة النبض ومسرعة لضربات القلب ومريحة للعضـــلات ، وباختصار فانها تستولى على الاحساس بطريقتها الطبيعية فى التعبير .

والحرف ليست تقليدا شكليا للطبيعة وانما هى فى حقيقتها تساعد على اقامة انســجام بين الحياة وبين الطبيعة ، وبصورة ما فان الحرف تعلمنا ما الذى نبحث عنه وكيف نراه .

وللأشكال الحرفية جذور فى **التربة** كمــا أن لها جذورا فى **خيال الصانع** ، ولقد أصبحت تعبيرا مباشرا ومخلصا عن الشخصية وعن حياة الناس . وعلى ذلك فان لها لغتها الخاصـــة . وكما يقول المثـــل السائر « الموسيقى عنـــد الموسيقى أكثر بلاغة من الحديث » .

وفى عصرنا الراهن حيث تتعرض الحـرف للكثير من الأخطار فان هناك مسئولية خاصـة تلقى على عاتق محبى الحرف . فالحرف لا تحتاج للاعتماد على التراث تمام الاعتماد لأن الحيـاة تتحرك وأساليب الحياة تتغـير بدافع العادات والتقاليد .

ومع سريان تيار الحياة تظهـــر علاقات جديدة وتنشأ تقاليد جديدة .

الا أن هناك قيما معينـــة لا غنى عنها للجنس البشرى .. والحـــرف تحافظ على هـــذه القيم وعلى الصـــناع ومحبى الحرف الذين ينهلون من هـــذا المعين الدائم للالهام والتجربة ذلك المعنى الخالد لتحقيق الذات ، على هؤلاء مهمة مقدسة .. مهمة الحفاظ على الحرف . وهناك تبادل وتفاعل وتأثيرات تحدث فى مجالات كثـــيرة . وتهفو نسمات منعشة بسبب هـــــذا التفاعل مما يؤثر على الأرواح المكدودة أن القرون الطويلة من تحكم بلدان فى غيرها سياسيا واقتصاديا قد ذهبت ريحها وحل محلها تحقيق متزايد للاخوة الانسانية ووحدة المصير . ولقد حافظت المناطق الأقل تقدما صناعيا على الكثير من التراث الحرفى الى جانب تراثهـــا وتقاليدها الأخرى . وتأخذ الحرف فى هذا البلاد مكانها الصحيح بعد أن تتحرر هذه البلاد من الضغوط القديمة وتتنفس الحيــــاة . والنتيجة هى تزايد الادراك لأهمية اسهام الحرف فى دنيا الثقافة . كذلك صحت شعوب البلاد الحاكمة سابقا على ادراك وتقـــدير للمواهب والكفايات التى تتمتع بهـــا الشعوب التى تحررت حديثا .

واليـــوم فان الكثير من الكبت الذى كانت الدول المتقدمة صـــناعيا تمارسه قديمـــا على الشعوب الأقل تقدما قد اختفى مفسحا الطريق أمام فهم أكثر وتقدير اكثر لذكاء وحساسية هذه الشعوب .. وهناك أيضـــا ادراك لأن أسلوب الحياة القديم لا يمكن التخلى عنه تمـــاما وكأنه بعض نسيج العنكبوت .. فهو بالنسبة للجنس البشرى العطوف يكشف عن ســـحر رقيق لم يشر اليه أحد من قبل تنطوى عليـــه الأساليب المكبوتة ذات القيمة الدائمة والمعانى الحيـــة . ويقـــول اناند كورمارازوامى المفسر العظيم للفن والحرف الشرقية انه منذ سنوات مضت عندما كانت ظروف ما قبل الصناعة هى السائدة كان على عامة الناس أن يقبلوا الفن الجيد ، والرسم الجيد ، والتلوين الجيـــد مجبرين لانه لم يكن يتاح أمامهم وجود شىء سىء . أما الآن فقـــد وضعت وسائل الانتاج الكبير الميكانيكية النسطاء وعديمى المعرفة انجمـــالية تحت رحمـــة هؤلاء الذين ينشدون أقصى حد من الربح . لقـــد أتى زمن الاختيار . ان الذوق الجميـــل والعرض الأوسع فى معايشة الجمال عن قرب لا ينبغى أن تكون امتيازا مقصورا على القلة ، وانما ميراث جماعى للكل . وهذا ما ينبغى أن تعلمنا وتمنحنا اياه الحرف . لقد تقاطع الطريقان تقريبا .. أن العلم الغربى لم يعد ينظر اليه كآلية وانمـــا أصبح يتطلب أيضا شيئا من الفلسفة .

وقد أصبح دور الحرف فى **اقتصـــاديات الدول النامية** موضوع اهتمام العالم بأسره .. ووجه الاقتصاديون فى جميع أنحاء العالم انظارهم وتجاربهم نحو هذه الدراسة . والحق أنه قـــد أصبح واضحا أن النظرة العاطفية للتراث وحده لن تكون مفيدة لجهودنا من أجل اضـــفاء المعنى والحيوية المعاصرة على النشاطات القديمة . ان المطلب الحديث للجمال يعتبره مكملا للفائدة ومن جديد نرى أن مفهوم المنفعة ذاته قد تغير بسبب التحول الذى طـــرأ على أحوالنا الفكرية وعلى عاداتنا المعيشية وعلى بيئتنا .. ونفس التشدد فى المطالبة بنقاء المواد وبسلامة الشكل لم يعد موجودا الآن بظهور السبائك الرخيصة حتى فى المجوهرات والحرير الصناعى والمركبات الصناعية الكيماوية مثل البلاستيك وانتقل الاهتمام الى ما هو أرخص . وبالمثل فان الاصرار على طـــول الاحتمال قد حـــل محله تطلب تنوع أكبر . أن الذوق الحديث قلق ومهيـــأ لتغيـــير وتبديل الأصناف بسهولة أكثر وبسرعة أكثر .

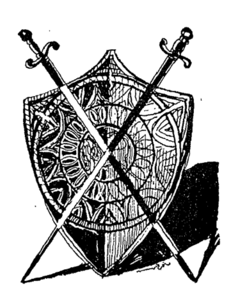
وبنـــاء على ذلك ســـتدعو الحاجة الى حساســـية كبيرة وتناول دقيق وصبر بلا حدود ومثابرة بلا ملل وذلك قبل أن يتهيأ للحرف أن تلعب دورها الملائم فى المجتمع المعاصر . ان على العامة أن يتحملوا هذا التراث الانسانى العظيم فى عصر تغـــيره وليتذكروا أنه على الرغم من أن ميلاد هـــــذا التراث وازدهاره قديم فى عصر آخر ونمط من انماط الحيـــاة وايقاع مختلف تماما .. الا أنه مع ذلك يحمل شيئا خطـــيرا جديرا باهتمام الى العالم المعـــاصر . ولايوجد هناك شىء خارق فيما يختص بالحرف . فأنت لن تستطيع أن تعثر عليها فى الأبنية الضـــخمة وأضواء اللمبات ذات ملايين الشموع . فمعظمها ينبغى أن نقوم نحن بالتنقيب عنـــه فى الأركان المجهولة والأكواخ المتواضعة . وعلى الرغم من اهتمام الملايين بالحرف فى جميع أنحـــاء العالم الا أن الحرف لم تحظى بتركيز واسع فأدواتهـــا متواضعة غير متباهية ولا يمكن بنـــاء عليه أن نقيس أهمية الحرف على ضوء المركبات المتقدمة أو الآلات الانسانية الحديثة . ان أهميتها تكمن فى انها تتحدث بلسان عصر كان فيه الجلال يكمن فى الصـــمت والجمـــال يكمن فى الاســـتخفاء والرهف .

((ترجمة : نجلاء حامد))

حول قصة حمزة البهلوان

غريب محمد غريب





المتتبع لدراسة « **حمزه البهلوان** » يجد أنهـا ليست سيرة شعبية ـ قياسا الى السيرة الهلالية على سبيل المثال ـ وانما هى بالدرجة الاولى ابداع قصصى صدر عن أديب أفاد من السير الشـعبية الاخرى افادة بلغت حد النقل الحرفى لعبـارات كامله ، خاصة فى وصف المعارك ، بين بطل وبطل أو بين بطل وكوكبة من الفرسان ، أو بين فريقين متخاصمين ٠

وواضح أن القاص ارتفق على «**الف ليلة وليلة**» فى طريقه استغلال العناصر والجزئيات أو المحاور الرئيسية ، وذلك من مثل الأم المنقذة ، أو الذائدة عن ولدهـا « البطل » مثـل « أم كان ما كان وياسمينة أم أصلان ابن علاء الدين أبى الشامات» ـ فى الليالى ـ ومثل « طـوربان وابنهـا » فى سيرة حمزة البهلوان ، وان كان دور الأم هنا أكثر عمقا وأهمية منه فى ألف ليلة وليلة ٠

كذلك التضحيات البشرية ، ففى الليالى نجـد الشيخ المجوسى يختطف المـلك الأسعد تمهيـدا لتقديمه قربانا « **لما يأتى عيد النار** » وفى حمزة البهلوان نجد بختـك يختطف حمزة ومن قبله مهردكار وطوربان وابنيهما تمهيدا لتقديمهم قربانا للنار فى « عيد النيروز » ٠

كذلك أكـلة لحـوم البشر ، والجن والمـردة والشـياطين والغيـلان ، والأشـياء المرصودة والمطلسمة والكنوز وضرب الرمل ، والدور الكبير الذى تلعبه الأحلام فى الحدث والحـركـة ٠٠ الخ

وطبيعى أن تكون قصة حمزة هى التى أفادت من الليالى بعد اكتمال حلقاتها ، وليس العكس ٠

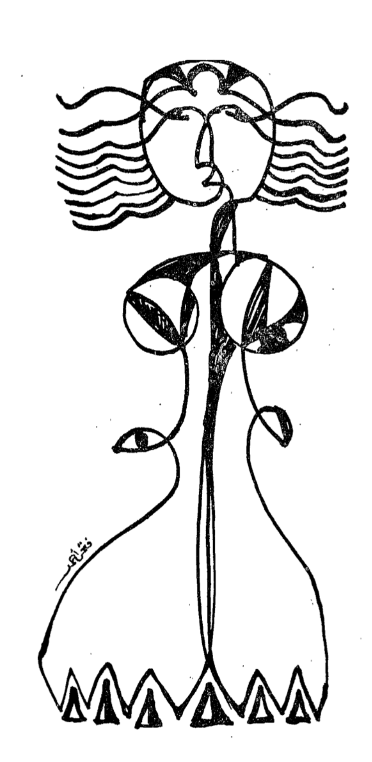
وأفاد مؤلف حمزة البهلوان من قصـة فتوح اليمن الكبرى المنسوبة للبكرى ، فهى تتقدم سيرة حمزة ولا شك ٠ ولقد أشار ابن كثير الى قصـة فتوح اليمن ، وسـيرة عنترة العبسى ، ودلهمـة والبطال ، على أن ذلك وضع بارد وكذب وافتراء وتخبط فاحش ، وخص قصة فتوح اليمن بانقسط الأكبر من غضبته ولعناته ، فما تتضمنه من أخبار عن الرسول والامام على ـ وبعض الصحابة ـ مما لا يروج الا على غبى ، أو جاهل ردى ٠٠

وليس مصادفة أن صفحات كاملة من سـيرة حمزة ، يمكن ارجاعها الى صفحات بعينها من فتوح اليمن ٠ كما أن هناك مواقف وأحداثا وشخوصا تتكرر فى سيرة حمزة ٠ من ذلك المـلك الوثنى «الفراش» يقابله فى فتوح اليمن «الرب الفراش» والأعداء يلبسون حمزة جلد الجاموس حتى يتلبس عليه تمهيدا لقتله ، وهم كـذلك فى فتوح اليمن يلبسون الزبير جلد الناقة تمهيدا لقتله ، ثم نجاة كلا البطلين ٠٠ والفارس معديكرب يمتطى فرسه الخطاف ثم يجرح جرحا بليغا فى رأسه فيشفيه الرسول فى لحظات ، وكذلك حمزة البهلوان يجرح جرحا بليغا فى رأسه فيشفيه النسيج الشـافى الذى صنعه الكاهن مهرورا للحكيم سليمان ٠٠ وفى فتوح اليمن يطارد المسلمون رأس الغول فى سبعة أودية فتزداد المطاردة خطورة ، كذلك بديع الزمان ابن حمزة يطارد اصتليرخام فى ست أودية مهلكة ٠٠ والأخوان من الأعداء يقاتلان فيؤسران

وهما بطلان مثل عابد النار وعابد الدار فى فتوح اليمن ، وبشير ومباشر ، وحيث وليث فى سيرة حمزة ٠٠

والواقع أن مؤلف حمزة قد تجاوز « **البنائية الفنية** » ـ اذا جاز هذا التعبير ـ فجاءت السيرة على قدر من الحرفية لاتقاس اليه قصة فتوح اليمن وذلك راجع ـ ولا شك ـ الى استقرار قوالب السيرة ، وافادة المؤلف من ذلك ٠

ومثل ذلك يمكن أن يقال حول حكاية على الزيبق المصرى ابن رأس الغول المستقلة عن الليالى (يلاحظ ان قصه فتوح اليمن الكبرى ينصب على أنها قصة رأس الغول) فحكايه على الزيبق تحفل بالعناصر والمحاور والمواقف التى تصدى فى سيرة حمزة من مثل صندوق التواجيه ـ وهو التفيلة التى أحضرها على الزيبق من المدينة المرصودة ـ نهو يقابل المرآة المطلسمة التى تكشف سائر « **جهات الدنيا** » فى سيرة حمزة ٠٠ كذلك الحلم الذى أعان على الزيبق فى حل لغز الجزيرة المرصودة ، فهو يذكرنا بالحلم الذى رآه بديع الزمان ـ فى يقظته ـ فحل لغز جسد بهران أبى الزنجير المطلسم (الزنجير فارسية معناها « الجنزير ») **كذلك** سجن الزيبق ورفيقه فى قلعة مهجورة ؛ ثم عثور الزيبق على سيف مرصود ثم دور ابنة الحاكم فى تخليصهما ، وقتلهما أباها وتوليتها مكانه ملكة ، يقابله سجن حمزة ورفيقه فى قلعة النيل ، ثم عثور حمزة على سيف الضحاك الناجى « المرصود باسمه » ثم دور درة الصدف ابنه فرعون فى انقاذهما ومكافأتها على ذلك ٠ ودليلة تأسر الزيبق ـ وهو الداهية ـ كذلك سلوى تأسر الداهية عمر العيار ، وكلا البطلين يثأر لنفسه ٠٠ كذلك يهزم الزيبق كل الشطار الذين يحاولون انتزاع مقدمية الدرك منه ويستأسرهم فيخلصون له ، وكذلك يفعل حمزة ٠٠ والزيبق يفرض الخراج على الاقاليم ليدفع الى قاعة الزعر ، وحمزة يفرض الخراج على الأقاليم ليدفع الى أبيه فى مكة كذلك المغامرة التى قام بها رفيق الزيبق للاتيان بالكوكب الدرى ومغامرة نور الدهر حفيد حمزة للاتيان بثريا الجوهر من عند كاووس شاه ٠٠ وأسد الغابة ـ فارس الظاهر ملك ماردين ـ يأسر مقدمى الزيبق ثم يأسره الزيبق واذا هو ابنه ؛ وكذلك قاسم الذى ينهزم أمام فارس أقوى منه سرعان مايكتشف أنه أبوه رستم بن حمزة ٠ (لا نتعرض لرستم فى الشاهنامة والمحاور فى أصولها القديمة) والكهينة دعجورة فى على الزيبق ، والكهينة ديجورة فى



حمزة البهلوان ، كذلك الشبه العكسى - اذا جاز التعبير - فالجنية ودعة ترفض الزواج من أحـــد المردة فيسجنها فى حمامطولون ثم ينقذها الزيبق فتصير عونا له ، كذلك اسمابرى - ملكة جبـال قاف - ترفض الزواج من احد المردة وتسجنه فى قلعة حصينة ، ثم ينقذه حمزة فيصير عونا له ٠٠ والقاص هنا يستغل الموقف ببراعة ليدل على أن أسمابرى ، التى يتهالك فى حبهـا المردة فلا تأبه بهم ، تذل نفسها بين يدى بطله الفـذ حمزة ، وتطارده فى كل لحظة وكل مكان ٠

ولقد أفاد المؤلف كذلك من سـيرة عنترة ومن سيرة سيف افادة مباشرة واعية ، بل انه يسير على ما عرف فى فن المقامة والنقائض أو المعارضات الادبية ، فهو يتمثل موقفا بعينــه ثم ينسج على منواله ويضيف اليه ما يجعل بطـله حمزة يفوق الابطالالمشهورين ، فنراه ينص على أنبديعالزمان - وهو ابن حمزة فحسب - قد صار أعظم من سيف بن ذى يزن « بعد اكتمال ملكه » ٠٠

ونقف - ولابد - وقفة مستأنية عنـــد ملامح أخرى منها :

●

أولا : المصطلحات الادارية والقانونية (سرايا الحكومة ، وكيل النيابة - دار الحكومة - محافظ قلعة الحديد - وكيل على بلاد السودان - الشارع الملكى - جلالة الملك - مجلس المحاكمة - الحضرة - الأشغال الشاقة - عقد هدنة - ابرام ونقض)

ثانيا : الألفاظ والتعبيرات الحضارية : (روابط الهيئةالاجتماعية - دعايا المصورين - قاعةالجلوس - المراسح والمراصد - مصانع الأقمشة - مصارعة الثيران - السفور - ملعقـــة وشوكة - فأجابها حمزة بعياقة كأنه يضـــع يده على رأسه لاصلاح خوذته - علوفات ورواتب - متشكر - وضربت الموسيقات وكل ذى فاروق) ٠

ثالثا : صدى الترجمة والمخترعات (**الفوتوغرافى - زوجتــه الخصوصيــة - صوت قنبلة مـدفع - الصياد الحامل بندقيته - تكهربت**) ٠

●

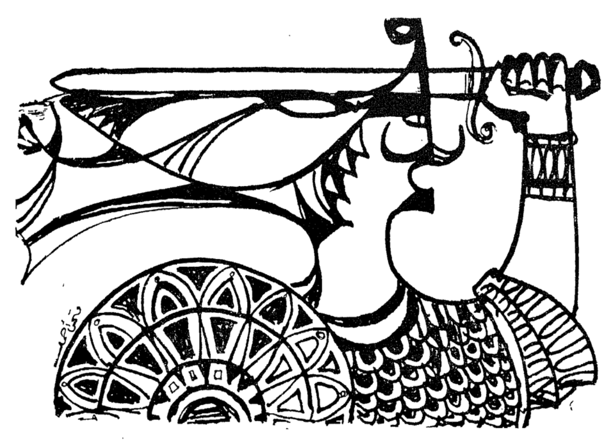
رابعا : التعبيرات الرومانسية أو الحديثة (آلهة الحسن وربة الجمال ٠ كأن البربرية فرضت عليهم أن من الواجب على الانسان أن يموت ٠٠ أيتهـا البحار جفى وسيلى أيتها الجبال ، واحزنى أيتهـا الطبيعةالتىسينطحوجه البسيطة) (وينظر غضب الطبيعة ومن ثم ظهرت الشمس صفـــراء اللـون عابسة الوجه يحيطها هالة سوداء متحدية تظهر منجهة الكرة الارضية ٠٠ وعادت الى حجاب كثيف فاستترت خلفه وأبت أن تشاهد ما يقع - الحرب المقدسه - ومع الفجر تكهرب البستان بالضيـاء وهام الشجر قطار الشرر من أعينهـا الحضر التى تحرق ذقن الدجى) ٠

خامسا : ألفاظ شتى : ومنها الدخيلوالمصرى والعامى والمتأخر مثل (حيوبى وصولات - سخريه كسرى بمعنى مضــحكه - شبر النملة - افلقت راحه السـلام - رفقاء آخر زمن « شرشـوح وشـمروخ » - الدراويش - اتموزة جيت فى وقتك - انوقيد «الوقود» - الشطارة - العيافة - عبة تبرق - البزين «الشدين» ريجيب - وأصرينا - يتمرجحان حصل على الرخصة).

كذلك نقف - ولابد - عند الدخان والتدخين، اذ يرد فى الســـيرة كشىء غير مســتهجن أو منكور ، حيث يملأ به عمر العيـار غليونه ، بل يشعله بقليل من البنج لحيلة ما ، ثم مدخنيه فى محـلات عظيمة متسعه وبهـا « كثير من الناس يتسلون بالات الملاهى » ولا بد أن ذلك يرجع الى عهد حديث جدا ، فنحن نعرف أن السلطان محمد الرابع كان يحرمه ، كذلك مراد الرابع ، والمهدى فى السودان مع عقاب المدخن ويذكر الجبرتى أن محمد اليدقجى الذى ولى مصر عام ١٧٤٣م اصدر امرا بمنع التدخين فى الشوارع والدكاكين وعلى أبواب البيوت - وبعـد ذلك نجد ادوارد لين وثلوت بك يذكران شيوع التدخين وتفننمدخنيه فى زخرفة الغليون وتعطير الدخان وتهيئة مجاله٠

وجدير بالذكر أن بعض الدارسين (محمـد الفحام - مجلة العربى) يذكر أن لفـائف التبغ دخلت العالم العربى ، وأول ما عرفت فى الشام فى عام ١٨٥٦ م ٠

وهناك نقطة أخرى لها خطرها ، وهى مجىء الحملة الفرنسية فان بعض ما فعله الفرنســيون يصدى فى الســيرة ، فالجبرتى يذكر أنهم أقاموا صاريا عظيما بالآلات وعملوا فى أعلاه قالبا من الخشب محددا لأعلى مربع الاركان ٠٠ وفى حمزة البهلوان يأمر بختك ببناء مصلب من ثلاثةأخشاب عملوا فى أعلاها كرسيا ، لمصلب حمزة ٠٠ كما أقام الفرنسيون صاريا،احتفالا بعيدهم فاصطفت العساكر حول ذلك الصـــارى وقرأ عليهم كبير قسوسهم ورقة بلغتهم لا يدرك معنـاها الا أهلها ولعلها كالوصية أو الوعظ ٠٠ كذلك كان المصلب الذى أعده الفرس احتفــالا بعيد النيروز ، حيث خطب هرزان - «نائب هدهد مرزيان قاعدة دين

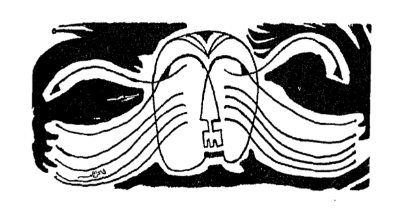


المجوس» - يعظ ويرشد ٠٠وقد هدم الفرنسيون مسجد محمد بن قلاوون ٠٠ وغير ذلك ٠٠ ويهدم حمزة المدائن وايوان كسرى ، ويحـــولون بيوت النار الى مســـاجد ٠ ونابليون يعلم المصريين انه المخلص المنتظر ، كذلك القاص يجعل حمزة ٠٠٠ وأحد الفرنســـيين يجعل بغلة الســـيد مصطفى الدمنهورى تجفل فيقع على ظهره ، ويفعـــل الشيء نفسه عمر العيار مع غيتشم المصرى ملك دمياط ومع الرب الفراش ٠٠ ويطوف الفرنسيون بعثمان فجا مكشـــوف الرأس حافي القدمين يزفونه - والفرس يفعـــلون ذلك بحمزة ٠٠ ومـــما يلفت الانتباه أنستمائة من الحجازيين يثأرون للمصريين معلنين الجهاد فيلتقون بالفرنسيس في جرجا ٠٠ فالذى نادى بالجهاد نبعفى الحجاز وانطلق الزحف من مكة ، فنحن نرى حمزة ينشأ فى مكة وتكون منطلقه لتحرير العرب ٠

هذه الوقفة لا بد فى النهـــاية أن تشير الى شيئين أولهما حداثة تأليف السيرة ٠ ثانيهما أنها صـــادرة عن مؤلف بعينـــه ، وأن له عبقريتـــه المتواضعة ٠

ولعلى لا أكون مبالغا حين أزعم أن هذا المؤلف المغمور قد صدرت له أعمال قصصية من قبل ، مستندا فى ذلك الى ما ذكره فى صلب السيرة عن اندهوق بن سعدون حيث يقول «وقد تقدم معنا فى غير هـــذا الكتاب أن اندهوق كان من أبطال ذلك الزمان» كذلك هذه العبارات التى تؤكد أن السيرة مأثور كتابى فى المحل الاول : «ولا يعجب مطالعو قصتنا هذه اذا رأوا أن الســـيدة جهـــانة تميل الى قاسم » و « لا يخفى على قراء قصتنا هذه أن الجمال قد جمع ببديع » أما «قال الراوى» ، و «قال صاحب الحديث» فانها - فى تصورى - تشـــير الى بعض التقـــاليد التى استقرت للسير الشعبية ، وان القاص لم يستطع التخلص منها ، كذلك تخلو السيرة من الاســـتهلال بالصـــلاة على النبى أو الاختتام بهـــا والنســـبة الى راوية أو محدث ، كمـــا وجدنا فى فتوح اليمن بقى سؤال مهم : من هو المؤلف ؟ ما ثقافته ؟ وما جنسيته ؟ والواقع أن هذه الاسئلة على غموضها ، قـــد تجد بعض الاجابة من الاحتكام الى أسلوب السيرة ٠

فهو أسلوب متماسك الى حد ما ، وان حفـــل بالمحسنات البـــديعة شأن النثر الفنى فى عصور الضعف الادبى ، وهو يخرج عن هذا الاســـلوب المســـجوع أحيانا فيجؤنا بعبـــارات من مثل: «فالعرب ما زالوا يسيرون بتلك الفلوات وهم على ظهور الجياد يترنمـــون بأجمل المناظر الطبيعيـــة ويتمتعون حتى أشرفوا على بســـتان وقد توارت



الشمس عن الاعين وولت تاركة من آثارها الشفق اللماع وتلألأ البدر فى السماء فماس فى عرض الأفق الفلك الصافى تاركا الكواكب الزهر ترنو اليه بأعين شاخصة وبقلوب خافقة وقد هب النسيم اللطيف فمالت الأغصان وفاحت روائح الازهار العطرية التى كانت تملأ تلك الجهات فأنعشت القلوب وتحدث الماء الزلال مع الحصى فانحنت عذبات الرند لتسمع ما يقول) ج ع ص ٢٩٣ .

وهذا الخروج على الاسلوب المسجوع يدل - فى تصورى - على محاولة القاص الخروج عن المألوف ، أو النزوع الى تأكيد عبقريته ويبدو ذلك أيضا فى محاولته التفاصح والتعالم .

وأكبر ظنى أن القاص مصرى أو أنه عايش المصريين كثيرا وذلك يبدو من عباراته الكثيرة ، المتسمة بخفة الظل المعهودة فى التعابير المصرية الى الآن ، وذلك من مثل «انى لا أبخل عليك بشىء ولو كان روحى لأنك صرت أخى وصار بينى وبينك خبز وخمر » و «ان حبك عدوك يكون عن جنون» و شبر النمله» و «أحرق قلبك عليه» و « أعزب الدهر ولا أرمل شهر » وألفاظ شتى مثل : يجيب - يمسك ، الغذاء ، أشفى بمعنى شفى ، عملت تقبل .

أما الامثال العربية مثل « **اعطش من ثعالة** » وأنصاف الابيات من مثل «**كجلمود صخر حطه السيل من عل** » . وبعض الابيات التى أمكن ردها لعمر بن أبى ربيعة والمتنبى وأبى تمام وغيرهم ، فهى انما جاءت على سبيل التفاصح والتعالم .

أما ثقافة القاص فروافدها الاولى ، السير الفنية ، ثم خلفية متواضعة تستند الى المأثور من القول ، وثمة ظاهرة جديرة بالتسجيل وهى تتعلق بما يرد فى السيرة من القرآن الكريم والكتاب المقدس . فنحن نجد القاص يقول (**وألف سنة عند الله مثل يوم واحد قد عبر**) و (**لا تكرهوا شيئا لعله خير لكم**) وذلك يمكن رده الى الايتين الكريمتين (وان يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون) و (عسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم) كذلك يقول على لسان مهروكار « اعرف مؤكدا أنك تفضل أن ترى الدنيا قاعا صفصفا وأن ترى الارض خاوية خالية وروح الله يرف على وجه المياه من أن ترانى بعيدة عنك) وذلك يمكن رده الى ما جاء فى سفر التكوين الاصحاح الاول : ١ (فى البدء خلق الله السموات والارض وكانت الارض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه) كذلك قول مهروكار لحمزة (ولا تظن أن دهرى مهما كان ظالما ينفخ فى أنفى) فانه يمكن أن يرد الى الاصحاح الثانى : ٨ (ونفخ فى أنفه - آدم - نسمة حيوة) مع مراعاة الاختلاف فى المعنى . كذلك قول عمر العبارة « وصار بينى وبينك خبز وخمر) يمكن رده الى الاصحاح ١٤ : ١٨ (وملكى صادق ملك شاليم أخرج خبزا وخمرا) مع الاختلاف فى المعنى .

ولعل نبض الاسلوب - بما فيه من حرفية - وعدم تفاوته فى السيرة على امتدادها تفاوتا ملحوظا ، سواء فى عرض الشخصيات ومعالجتها أو فى تناول الاحداث ، والسرد الذى يتولى الربط بينها ، كل ذلك - فيما أرى - مما يؤكد أن السيرة صادرة عن فرد بعينه ، وأنه عاش فى عصر حديث بعد اكتمال السير الشعبية والليالى وأنه ذو ثقافة محدودة وأنه قد صدرت منه أعمال قصصية أخرى ، وان كانت مجهولة - مثله - لدينا .

غريب محمد غريب

2. — Civilised expressions such as theatres, observatories, bullfight, uncovering of the face, spoon and fork.

3. — Special translated terms such as photographic, sound of a gunshot and electrified.

4. — Modern expressions such as the goddess of beauty and the sacred war.

5. — Various terms among which we find foreign, Egyptian and colloquial words as Shubra Alnamla, Sharhooh and Shamroukh, Shatarah and dervish.

The writer adds that smoking is not rejected in the Sira which proves that it is comparatively recent. Furthermore this shows that the Sira of Hamza Albahlawan is the creation of a certain author.

Ghareeb is of opinion that the author of the Sira is of Egyptian nationality. This fact is apparent as the Sira includes many Egyptian expressions. The author resorted to the other Siras in addition to aphorisms.

The writer concludes his article by asserting that the Sira of Hamza Albahlawan was composed by a certain author, who lived in the years that followed the completion of other Siras. In addition this author has other works which are still unknown to us.

form. The primitive man used to decorate his implements, weapons and surroundings. The rough walls of his hut were decorated with pictures.

The handicraft is a creation which cannot be separated from the production.

The beauty inherent in things around us gives comfort, sense of balance and relaxation.

The handicraft is a real extension to personality. It responds to man's natural and psychological needs.

Handicrafts create an instinctive appreciation of beauty. The artisan looks for rhythm in his life, colour in his composition and harmony in the form, to produce a beautiful thing.

The writer stresses the importance of artisan's positions and the guarantees conferred to him in order to maintain handicrafts and protect them from extinction because of instability or paralysis resulted from insecurity. Handicrafts play an important role in the house. The direct connection with everything genuine in the furnishings has a direct effect on us as it is the case in original paintings, manuscripts and antiquities. Reproductions, however their perfection may be, cannot be equal to the original works in value.

The writer deals with the role of handicrafts in mass production age. There is an increasing understanding to the importance of handicrafts in culture world. She then speaks of the role of handicrafts in the economics of the developing countries. She says that modern taste is ready to change. There is utmost need to accurate treatment, great patience and assiduity to give handicrafts the chance to play its appropriate role in modern society.



ABOUT THE SIRA OF HAMZA ALBAHLAWAN

by

Ghareeb Mohamed Ghareeb

The writer is of opinion that the Sira of Hamza Albahlawan is not a folk one like the Sira of Alhilaliya. It is, he says, a narrative creation of a rambling erudite who benefited by the other Siras.

The writer compares the characters of Kan Makan's mother and Yasmina in Arabian Nights with the characters of Tourban and her son in the Sira of Hamza Albahlawan. Sacrifices, giants, devils, goblins, charms, treasures and dreams play a great role in both the above-mentioned Sira and Arabian Nights. He says that entire pages in the Sira are copied from the story of «Fottouh Elyaman». He shows in detail the resemblance of the situations, incidents and characters in the two Siras. Ghareeb then speaks of the analogy between the story of Ali Alzebak Almisri and the Sira of Hamza Albahlawan.

The author, he says, made use of the Sira of Antara and the Sira of Seif Ibn Zi Yazan.

The writer remarks that the Sira of Hamza Albahlawan includes :

1. — Administrative and legal terms such as Public Prosecutor, Governor of the Iron Castle, His Majesty, hard labour, truce and Court of Cassation.

gram gave the artistic life the chance to know many types of folk songs and folk dances of which artists, composers, singers and dancers made use.

BOOK REVIEW

THE WOLF IN OUR LIFE
AND FOLK TRADITION

reviewed by

Hassan Tawfik

A book by Abdel Kadir A'yash, a Syrian lawyer, and author of many books dealing with the Syrian folklore.

The author describes the wolf and gives in detail its different names in the Arabic literature. He then deals with the proverbs concerning the wolf. He proceeds to the old poems in the Arabic literature which deal with the wolf.

He then mentions some folk songs about the wolf, in the local dialect. The reviewer says that it is difficult to understand the meaning of the words in these folk songs and he is of opinion that the author ought to explain them.

The author concludes his book by speaking of the wolf as a theme in fine arts and foreign literature.

❊ ❊ ❊

THE MOULED'S SUGAR PUPPET

reviewed by

Fouad Badawi

The author of this book is Abdel Ghani Alnabawi Alshal. This book won the first prize of the Higher Council of Arts, Letters and Social Sciences in 1964.

He traces the history of the Mouled's sugar-puppet and concludes that it is an innovation of the Fatimides. He then shows its relation with history, society and myth. He asserts its connection with the Nile-Bride, the Zar-Bride, and the dolls.

He then proceeds to the dress of the Mouled's sugar-puppet. It resembles, to a great extent, that worn by women in the Fatimide Era. He deals with that dress in detail, tracing its history in different ages.

Abdel Ghani Alshal then speaks of the Mouled's sugar-puppet as an artistic work. Its structure is characterized with beautiful balance. He shows this fact in detail. The author deals also with the position of this sugar-puppet in Islamic Art. Its shape, colours, expressions and the historical, mythical, magic, aesthetic and folk meanings which it conveys, inspire the artists and writers. In the operetta of «Ya Leil, Ya Ein» the author deals with the fairy who comes out in the shape of the Mouled's sugar-puppet and dance. The Rida Troupe presented a dancing show called the «Mouled's Sugar-Puppets».

Alshal concludes his book by speaking of the making of the sugar-puppets.

The reviewer is of opinion that this book deals with a new subject and that the author is an erudite scholar and a conscious artist.

❊ ❊ ❊

FOLKLORE WORLD

HANDICRAFTS

by

Kamal Devi Shatobadaya

translated by

Nagla Hamid

Handicrafts, says the writer, is an expression of human spirit in a material

and forms of behaviour in different conditions of life. The writer speaks of ethnology in detail and cites the definition of ethnology given by Hoebel. He mentions too the definition given by the Swedish folklorist Erixon.



ABOUT FOLK MUSIC

An article by Dr. Fouad Zakariya, published in «Alfikr Almo'asir», issue No. 65, in July 1970. The writer says that it was commonly believed that there are two kinds of music : The first is for common people and the second for the elite. The great musician can develop and modify the folk melody. This ability governs the standard of his work. The simple melody cannot be developed spontaneously, without the intervention of the musician.

The writer is of opinion that ninety per cent of those who are pleased with folk melodies are motivated by national impetus or democratic inclinations. He then deals with the call to return to our folk tradition. He is of opinion that our music includes many folk items inspite of the attempts made to use western musical instruments. Our melodies are still close to folk music in nature. People do not like the innovations. They like folk songs and especially the «mawals».

He then proceeds to the basis of the existing folk melodies. In his opinion oriental folk music is not liable to develop. He speaks also of the attempts made to revive the folk music. These attempts are restricted to recording the folk melodies.

He concludes his article by pointing out two tendencies in the field of our folk music. The first aims at developing the folk melodies but they are changed to a great extent that they can hardly be recognized. The second is confined to record these melodies and present them without any modification.



THE FOLKLORE ROUND

by

Tahseen Abdel Hay

The T.V. program «Outside Cairo»

Tahseen Abdel Hay had an interview with Laila Basyouni who presents the T.V. program «Outside Cairo». This program depends on folk songs and folk dances presented by artists from the different governorates of U.A.R. It began by organizing a competition between the governorates in which each one presents folk songs and dances prevalent in the environment. Before presenting a folk item Laila Basyouni used to give a brief account of this item to the onlookers. She hopes to give, in future, a true picture of folk arts in the different governorates. The program will present artisans and display some handicrafts.

As a matter of fact this T.V. pro-

THE SCIENCE OF FOLKLORE : AN ATTEMPT TO DEFINE IT

by

Dr. M. Mahmoud Algohari

Int his article Dr. M. Mahmoud Algohari tries to clarify the conception of folklore in response to Dr. Younes call in his article «Defence of Folklore» published in this magazine, issue No. 12.

He points out the difficulty of giving a precise definition of folklore. He agrees with the Spanish folklorist Dias that four groups of criteria can be distinguished :

1) The culturological criteria.
2) The Sociological criteria.
3) The psycho-sociological criteria.
4) The ethnological criteria.

The writer says that some folklorists use the culturological criterion, or the so-called literary criterion. They are of opinion that folklore is the oral tradition or the so-called folk literature. Some of them say that folklore includes folk beliefs, folk music, folk dance, customs and traditions.

Dr. Algohari then cites some definitions of folklore which are included in this group, especially those given by Bascom, Foster, Herskovits, Luomala, Smith, Voeglin and Waterman. This school of folklore, he says, is interested in the cultural and spiritual phenomena. It is vaguely attached to ethnology in some countries.

The writer then deals with the second group of folklorists who use the sociological criteria. They study the life and culture of peasants within the historical communities. The German folklorists were the first who adopted this conception. In some countries the study of folklore included the life and culture of common people. Some scholars are of opinion that the Volkskunde deals with the lower stratum in the nation. Some folklorists are of opinion that the Volkskunde is the study of peasants life and their tradition.

The folklorists who use the psycho-sociological criterion resort to the psychological element in defining «the common people» and «the folk». One of the greatest folklorists who could define the conception of «folk» is the Swiss scholar Richard Weiss. All the members of the nation, whether they are workmen, peasants, shepherds, business-men, soldiers, lawyers and professors, are a «folk». This school of folklore studies the man as culture-bearer. Il is difficult, the writer says, to find a primitive people to-day. Owing to the cultural communications it is impossible to distinguish between the primitive and the civilized.

He then deals wth the fourth group of folklorists who use the ethnological criterion. They study the man, as a cultured human being, wherever he lives, regardless of his economical life and his culture. The ethnologist is interested in culture in a certain country and explanation of the unchanged elements within this culture, such as art, literature, music, philosophy and politics. Scholars of this school of folklore are interested in verbal literature, transmitted from generation to generation, fables, folk beliefs, songs, dances, language, social and economical organizations, cosmology, convention, habitation, painting, sculpture, customs, usage, arts, crafts

ADAVUS — THE BASIC DANCE-UNITS

by

Mohan Khokar

translated by

Ahmed Adam Mohamed

The art of dance in India can be divided into three categories : Nrita, Nritya and Natya. Nrita implies pure and simple dance, or dance which consists of movements of body and limbs which are performed for their own beauty and decorative effect, and not in order to convey any special meaning to the beholder. Nritya is dance which is expresional or dance which is performed to convey the meaning or import a theme or idea to the onlooker. It is accomplished through the use of facial expressions and gestures of hands. Natya, consists of facial expressions and hand gestures, but it has, in addition, the element of drama, which is introduced through the use of the spoken word.

The technical structure of Bharata Natyam, says the writer, gives scope to all forms of dance. He speaks in detail of the distinct items in Bharata Natyam.

The stylised movements in Bharata Natyam are known as Adavus, and it is these Adavus, which, when threaded together, go to make items such as Alarippu, Jathiswaram and Thillana.

An Adavus can be described as a «dance-unit» of Bharata Natyam. It consists of a short rhythmic sequence of coordinated movements of the body, the limbs, the head, hands and feet. Every Adavu consists of three essential elements : a Sthanaka, a Chari and a Nrita-hasta. The Sthanaka is the basic standing posture, the Chari is them ovement of the legs and feet and the Nrita-hasta is the decorative hand gesture.

Bharata Natyam is an art of well-defined rules, an art of precision. The position of the feet, the distance between the heels, the flexion of the legs, the position of the knees, the body, arms and head, everything is predetermined and set.

The writer says that although there are different schools of Bharata Natyam, and there are slight variations in the technique followed by the different dancers, there are certain basic principles of stance and posture, of line and movement which are common to all forms of Bharata Natyam and which must be noticed by all. He speaks in detail of this fact.

The face and the eyes have a significant part to play in the rendering of Adavus but the face cannot wear emotional expressions.

The hand gestures used in Adavus are known as Nrita-hastas ; they are less in number than the Asamyuta (single-hand) and Samyuta (double-hand) gestures used in Nritya. They have no meaning to convey, but are simply used as ornamental adjuncts.

It is generally held that there are about fifteen groups of Adavus. Some of the groups have one or two types of movement while in others there may be six or even more variations of pattern. Each group has its own phrase of rhythmic syllables. These syllables are uttered when practising the Adavus. Each Adavu is rendered in three speeds, single, double and quadruple.

The writer gives a thorough description of the following Adavus : Tatta, Natta, Ta Tai Tai Ta, Kudittu Mettu, and Taiya Taiyi.

❊ ❊ ❊

tirs», such as «Shatir Hassan» and Ali Elzebak Almisri.

Debt is dispraised by folk bards as it humiliates the debtor.

The writer cites some folk texts which exalt the gallant man who co-operates with others.

He then deals with some folk songs and «mawals» which describe the charm of the woman. Folk tales include many types of women, who are worthy of honor because of their faithfulness and good conduct, such as the «Gaziah» in the «Sira of Abou Zeid» and «Debeia», the sister of «Alzir Salim». They also include many types of crones who are always deceitful.

The writer then speaks of some folk songs which deal with the vicissitudes of life. In folk tales the hero faces many difficulties but he gets al last what he wishes. The good, brave and generous young man is rewarded in folk tales for his good conduct. The wicked are severely punished. He cites as an example the folk tale of «Noss Nesseiss».

Dr. Morsi concludes his article by saying that the hero in folk tales is characterized with his noble behaviour.



FOLKLORE AND CULTURE (2)

by

Dr. Ahmed Ali Morsi

The writer continues in this article his study of «folklore and culture».

He says that folk tales include many types of heroes who are rewarded for their good conduct. He cites the folk tale of the King who went out one day, accompanied by his chancellor. They came to a tent where they found a bedouin and his old mother. The bedouin honoured them by killing the only she-camel he had. The King admired his generosity and left him a purse full of money. When the bedouin discovered the purse he ran after the King to give him the money. The King told the bedouin that he left the purse deliberately to reward him for his entertainment. The bedouin refused to take the money. The King asked the bedouin to come to the mosque on any Friday to see him if he wanted anything. The bedouin, fed up with his miserable life went one day to see the King hoping to get some money. On arriving at the mosque he found the King praying to God. He decided not to ask him anything and returned to find that the wind had thrown away his tent. The folk tale cites that the bedouin found a hidden treasure in the sands and became rich. The King and his chancellor went one day to see the bedouin. The chancellor felt envy toward the bedouin and advised the King to ask him some questions in the form of «riddles». If the bedouin gave the right answers they would leave him alone and if he failed they would kill him. The bedouin succeeded and gave the right answers. The King rewarded him and appointed him chancellor.

The cultural frame, within which all the members of a community live, reflects the collective spirit through the co-operation of the individuals. This phenomenon is clear in work songs. For instance the fishermen in Egypt sing the following song while rowing :

Kol mana'as Wanam

(Whenever I doze)

Runn elgowash yesahhini

(The bracelets' resonance awakens me)... etc.

Dr. Morsi cites also a number of songs which show the importance of the social status.

He says that the cultural frame plays an important role in the relations between individuals. He then deals with folk songs and proverbs which speak of lineage. He points out the importance of money in folk tales, proverbs and folk songs as it shows the social status of the individual. He mentions some proverbs which assert this fact. The hero in folk tales finds a treasure or marries the Sultan's daughter. Some communities, says Dr. Morsi, regard money as a nuisance, especially when it is connected with vileness. The writer cites the folk tale of the King who tried to find out whether money makes the man happy or not. He gives a great sum of money to a poor man. The man is at a loss and does not know how to keep his money. He becomes unhappy and discovers at last that the sum of money, which the King gave him, is the cause of his unhappiness. He gives the money back to the King and says that he can be happy if he has nothing to be worried about.

The word «Shatir» often mentioned in our folk tales means a person who is characterized with intelligence, skill and craftiness. Dr. Morsi says that folk tales include the adventures of many «Sha-

MARRIAGE CUSTOMS AND TRADITIONS

by

Fawzy Al'Anteel

The writer deals in this article with marriage customs in different countries. He speaks of the engagement and traces the history of the wedding-ring. It is a symbol of eternal union between man and woman.

Fawzy Al'Anteel then deals with the wedding-veil. It is worn to protect the bride from the evil-eye. In addition it conceals the charm of the bride from the staring eyes. In the past it was a symbol of the bride's submission to her husband. He then gives a brief account of the bride's crown. It is an old custom to put a crown on the bride's head. The writer then speaks of the maids who accompany the bride. In Libya five maids wait for the arrival of the bride-groom at the door of the wedding-room, carrying lit candles.

In Egypt and other countries the woman used to dress her hair in a different manner after marriage. Many peoples used to strew flowers, dates, rice, maize, salt and coins on the wedding-night.

Some people believe that the married couple will be happy if the wedding is celebrated on a Friday eve or a Monday eve.

In Egypt the bride used, in the last century, to go with her friends to a public bath-house before the wedding-night.

In Libya the bride used to enter the wedding-room carrying a jar filled with water. When the bridegroom arrives at the room, one of the bride's maids gives him that jar he breaks.

The writer then mentions some customs such as pinching and striking the bride to bring good luck. He concludes his article by saying that it is difficult to deal with all the marriage customs and traditions.
Book Review

* * *

THE INFLUENCE OF MALINOWSKI
on
THE STUDY OF PEOPLES' LIVES

by
Dr. Nabila Ibrahim

In his Preface to the «Argonauts of Western Pacific», James Frazer wrote : « It is characteristic of Dr. Malinowski's method that he takes full account of the complexity of human nature. He sees man, so to say, in the round and not in the flat... In short, we are always aware of the context of situation in which M. made his generalizations and with him we trace the intricacies of multiple interrelationships. Malinowski's himself states his method by saying : «We shall have to follow two lines of approach, on the one hand we must state as much precision as possible the principles of social organization, the rule of tribal law and custom, the leading ideas, magical, technological and scientific, of the natives. On the other hand we shall try to remain in touch with a living people, to keep before our eyes a clear picture of the setting and scenery.»

In his approach to social anthropology, M. had much in common with Frazer and Radcliff Brown nevertheless his ethnographical writings still provide us more than them with a rich store of data for comparative purposes.

M. indeed has done too much effort to change the concept of field-work method followed by his predecessors. He stressed the need for 'an intensive investigation of each culture as an adaptive and integrative mechanism and a comparision one with another as of many variant types as possible.' Therefore M. called for using the functional method in ethnological research. The concept of function, nevertheless, had for him different meanings at different levels of organization. First, the function of an institution or costum is its effects on other institutions or customs. Second, function is the analysis of the effects of an institution on the maintenance of specific relationships and the achievement of specific ends as defined by the members of a particular community. At the third level, function may be interpreted as the part played by an institution in promoting social cohesion and the persistence of a given way of life or culture in a given environment. And function by these meaning consists actually the Framwork of M. which he tried to prove its validity for fieldwork research.



tory of this art. People get palm-leaves from Marg, Kalag, Ezbet Alnakhl and Kerdasa near Cairo. He made a trip to Kerdasa which he describes in detail. He says that the art of twining palm leaves is an old tradition. It does not need a great skill and can be easily mastered after a little practice. The bouquet of palm leaves are intertwined in bouquets of different forms. These bouquets are made on the previous day of Palm-Sunday.

Many people buy palm leaves to be intertwined into bouquets by them. Others prefer to buy ready-made bouquets on Palm-Sunday.

The writer enumerates the types of bouquets. They are :

1) The «lewaz» which are made in the shape of bows.
2) The «gioob» which are intertwined in the shape of pockets.
3) The «haseera» which is like a mat.
4) The «kalb» which resembles the heart.
5) The «ganah malak» which is twined in the shape of an angel's wing.

Nevertheless the artisan may intertwine palm leaves in other forms.

The writer then describes in detail a certain form of these bouquets called the «haseeret Al Korbana». It is square in shape and consists of two layers. It is used to keep the consecrated bread. Children used to put on their heads crowns made of palm leaves. They wear also rings made of palm leaves and carry small pyramidal bouquets intertwined of palm leaves which are called «Esh Alnaml».

Dr. Khairat concludes his article by saying that he has got a collection of the bouquets intertwined of palm leaves which he intends to exhibit with his collections of Ramadan's lanterns and Sebou's jars in March 1971.



ARTICLES IN THIS ISSUE ARE SUMMARIZED AND TRANSLATED BY AHMED ADAM

FOLK ARTS ON THE STAGE

by

Rushdi Salih

The theatrical folk arts include folk dances, folk music and folk songs. They belong to folk tradition in regard to the origin, spirit and nature. In addition they are submitted to the requirements of the stage.

The choreographer need not be restricted to the items of the folk dances as performed in their environments. He presents a new theatrical form of the folk dance, devoid of monotony and boredom.

Rushdi Salih is of opinion that the function of a folk song or a folk dance presented on the stage is to entertain the audience. It is not social, educational or ritual.

He says that folk arts are subject to alteration and modification when they are presented on the stage. They must be adaptable to theatrical presentation. Moral and social values must be put in consideration as well as the aesthetic values. The Uganda Troupe dancers had to cover their bare breasts when they performed their dances in Cairo.

The writer then deals with the freedom of the choreographer in action. In his opinion he must not introduce new movements which belong to the classical ballet.

He speaks of the Haggala dance, the Nubian dance and the Dabaka dance. They are all folk dances performed by the Nubians in Egypt and the Bedouins. The Rida Troupe and the National Troupe presented these dances on the stage.

He then proceeds to the difficulties that face the choreographers. Scientific records are rare. They had to depend on field work to get the necessary items of the folk dances.

The writer concludes his article by speaking of two risks to which the choreographers are exposed. First, the designed dance may not express the spirit of folk tradition. Second, it may be too close to the original folk dance.

Good results can be obtained through analysing «samples» of the expressive movements recorded by folklorists during their field work.

* * *

BOUQUETS OF PALM-SUNDAY

by

Dr. Osman Khairat

Palm-leaves, says Dr. Osman Khairat are closely attached to customs and traditions. In ancient times people used to wave palm branches in festivals and processions. Victorious leaders were cordially received by waving palm-branches. The writer gives a brief history of palm-tree leaves and points out the mass celebrated in churches on Palm-Sunday, commemorating Jesus' entry into Jerusalem when palm branches were strewn before him.

Dr. Khairat then speaks of the art of twining palm-leaves tracing the his-

its origins and places. The folk tales with their contents and motifs are widespread all over the world. They depended on oral narration. Some of them are simple in content and form. Others are complicated and include many characters and incidents. The child was the centre of interest in the studies of some folklorists. When Brothers Grimm collected the German folk tales they realised the value of those folk tales in regard to children. Folk tales are prevalent in children's books. The Arabic folk tales are renowned all over the world. It is the Arabic language that maintained this wonderful treasure. It is noteworthy that the folk tales of «Kalila and Demna» are interesting to both adults and children. The «Arabian Nights» (Alf Laila Wa Laila) has remained for a long time the mirror which reflected to the West the philosophy of life in the East. The child library includes many folk tales extracted from these two famous books.

The writers calls for collecting the folk tales related by adults to children on a scientific basis. He then deals with children's games. He is of opinion that they are not a way of amusement and recreation. They have vital and educational functions.

The editor concludes his article by saying that we can make use of folklore to develop child culture if we are conscious of the nature of folklore, its characteristics and the ways in which it is spread.



Folklore and Child Literature

by
Dr. Abdel Hamid Younes

Dr. Younes says that there is a resemblance between the childhood of an individual and that of humanity. We can hardly differentiate, in children's expressions, between what is of mere imagination and what is real.

The writer asserts that folklore is the main source of the child literature. It does not represent the childhood of man .. as was believed in the past .. but it represents all the cultural stages in communities and peoples, whatever are the environments and conditions in which they live. It relates precisely and in detail the cycle of life from childhood to old age.

The editor then deals with the stage of pre-expression. He speaks of three phases :

1) The pre-philosophy phase.
2) The philosophy phase.
3) The science phase.

The pre-philosophy phase resorted to the fable and depended on mythical interpretations of universe, nature and life. In the philosophy phase man discovered the relation between cause and result. In the science phase man depended on experimentation and conviction by the imposing laws that govern nature, life and history of human beings.

Although the world of children depend on that of adults, childhood produced an effect on the culture of people. The stage of pre-expression provided the following stages with many words which are closely attached to primary human relations and necessities. In addition children have their own dictionary which is ever developing.

Although child literature is the creation of adults, it is impressed, to a great extent, by children's ability. It is characterized with acting, singing, rhythmical forms and simplicity. The scholar can remark that child literature is divided into two main sections : the first is created by adults and the second is the creation of children.

Dr. Younes then speaks of lullabies in Arabic and European literature. Every serious scholar, specialized in educational poetry, takes in consideration those rhythmical literary forms addressed to children. They aim to bring up the child, train him how to walk, teach him how to pronounce words and how to count... etc.

The folk tale represents the meeting of the past with the present, the adults with children and the east with the west. That is why folklorists tried to find out



OFFICE : 5, 26 July Str.

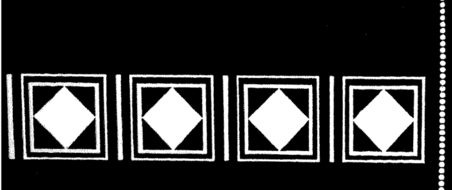
A QUARTERLY MAGAZINE

No. 14

September 1970









العـــدد ١٥
ديسمبر ١٩٧٠
الثمن ١٠ قروش



وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

العدد الخامس عشر ـ السنة الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠

فهـــرس

الغلاف الأمامى

فتاة عذراء من محافظة الشرقية مركز أبو كبير عرب أبو عمرو ترتدى ملابس العمل وهو ثوب مطرز على طريقة (الكنافاه) وعلى رأسها غطاء يسمى (سركوج) تتدلى منه بعض العملات الفضية القديمة .

الغلاف الخلفى

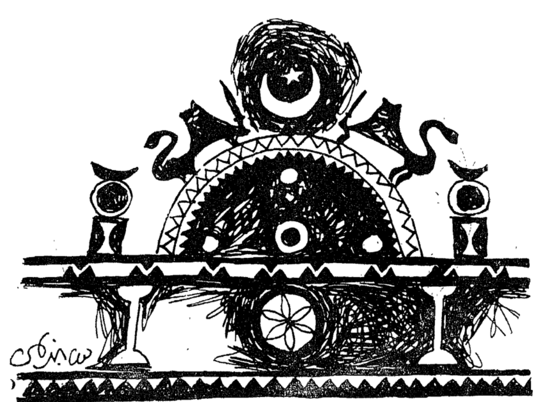
من اعمال الفنان سعد كامل التى يظهر فيها بوضوح سمات الفن الشعبى وقد طوره الفنان وأضاف اليه رؤية وابعاد جديدة .

الفولكلور بين الأصالة والانتحال

الدكتور عبد الحميد يونس

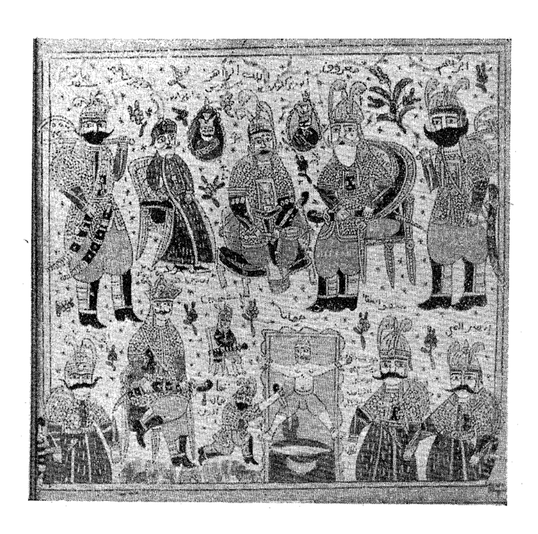
عندما يستعرض باحث الجهود المبذولة في سبيل التعريف بالفولكلور وجمعه وتصنيفه ودراسته في مصر والعالم العربي يجد ، أولا وقبل كل شيء ، أن تلك الجهود لا تزال في حاجة الى تنظيم ، فهي مفرقة بين دارسين متخصصين في فروع مختلفة من الدراسات الانسانية ، وموزعة بين مثقفين أغرموا بالابداع الشعبي وأشكال التعبير العفوية ، وفنانين يلتمسون الدلالات والرموز والصور الشعبية ، تأكيدا لارتباط الفن بالحياة والجماهير . فاذا أضفنا الى هذا وذاك ، افتقار الجمع والدراسة والاستلهام الى وحدة تقوم بالتنظيم والتخطيط ، على الرغم من التنوع في التخصص والاختلاف في الهدف المباشر ، أدركنا مدى الحاجة الملحة الى تمييز العناصر الفولكلورية مما يشوبها أو يختلط بها ، وحماية هذه العناصر من التبديد بل ومن الانتحال والتزييف .

والتراث الشعبي هو قوام الحياة الشعبية ، وليس مجرد ركيزة ، تدل على أصول أو مراحل تاريخية ، أو تكشف عن رواسب لم يعد لها وظيفة تلائم التطور والمعاصرة ، ذلك لأن هذا التراث هو في واقع أمره الحصيلة الكاملة لثقافة الشعب ، على اختلاف أجياله وبيئاته ، ومراحل تعليمه النظامي وغير النظامي .. ان هذا التراث يحمل في أعطافه الملامح النفسية والفكرية للمجتمع الكبير ، وهو الذي يصوغ الاطار العام ، ويحدد العلاقات ، ويضبط السلوك بين الفرد والجماعة الصغيرة أو الكبيرة . وهذا التراث هو الذي يصل الآحاد بعضهم ببعض ، ويربطهم بالماضي ، ويجعلهم على وعي بالحاضر واستشراف المستقبل ، وهو يضم في أعطافه وسائل اكتساب المعرفة والخبرة والمهارة ، وهو الذي يهيىء الحوافز على الابداع والتجديد ومسايرة التغير الموصول في البيئة المادية للمواطنين . ومثل هذه الوظائف الحيوية تجعل التراث الشعبي قادرا على البقاء والتطور ، محتفظا بأصالته ومرونته ، يسقط العناصر التي لم تعد صالحة ، ويعدل في العناصر التي لاتزال تحتفظ بقدرتها على الحياة ، ويضيف عناصر جديدة يحفز اليها التطور المستمر في البيئة المادية والاجتماعية . ومن هنا كان التراث الشعبي مثار الاهتمام من جميع الدارسين العلوم الانسانية ، على اختلاف تخصصهم .. ومن هنا استطاع علم الفولكلور أن يستقل برأسه بين تلك العلوم ، يتبادل واياها الوثائق والنتائج ، ويتداعى العلماء والخبراء الى عقد المؤتمرات لتبادل الرأى والاتفاق على المفاهيم والقاء الضوء على الجهود التي يبذلونها في صيانة التراث الشعبي والتعريف به والكشف عن أصالته . واذا كان الدارسون المتخصصون يحرصون على اللقاء وتبادل الرأى والخبرة ، بطريق مباشر أو غير مباشر ، في أقطار العالم على تباعدها ، فان الواجب يفرض على المعنيين عندنا بالتراث الشعبي بصفة عامة ، والفولكلور بصفة خاصة ، أن ينظموا المؤتمرات والندوات ، على الصعيدين القومي والوطني ، للاتفاق على المفاهيم والمناهج ولتبادل المعارف والوثائق والنتائج جميعا . ويهمنا في هذا المقام أن نوضح حقيقة التبست على الكثيرين وهي أن التفريق بين ((الشعبي)) وبين ((الفني)) أو ((الرفيع)) ليس الا تفريقا اقتضته الحاجة الى دقة التمييز بين تراث الجماعة ومايتسم به من مرونة ، وبين مايثمره النشاط الفردي ، في نزوعه الى تحقيق ذاته ، وما يتسم به مثل هذا الأثر من جمود على صورة واحدة . ولقد أصبح من المسلمات أن الآداب والفنون الشعبية فيها من «الفنية والرفعة» ما في غيرها من ابداع الخاصة . والخلاف قد يقع في التقنية ، بساطة أو تعقيدا ، ترخصا أو احكاما . كما أن الابداع الشعبي هو الذي يفسر ما اصطلح على تسميته بالآداب أو الفنون الرفيعة ، بل ان هذا الابداع هو الذي يقدم



لمؤرخي الثقافة والحضارة الوثائق التي تكشف عن المراحل والملامح ، والتي تعطي التاريخ الانساني ، في اطاره العام أو اطاره القومي أو الوطني ، التفاصيل التي تخلصه من التعميم ومن التجريد . ويهمنا في هذا المقام أيضا أن نطمئن الغيورين على «التقدم» ، ونعيد ماذكرناه أكثر من مرة من أن الفولكلور ـ اذا فهم على حقيقته ـ ليس ، ولا يمكن أن يكون ، عائقا من عوائق التقدم .. ان الفولكلور يرتبط بانسانية الانسان ، وقوامه ثقافة الكائن الانساني في حيويتها وتطورها .. لقد مضى الزمن الذى كان العلم فالفلكور انما يعنى البحث عن أبعاد الماضى فيما يمكن أن تدل عليه الرواسب والبقايا في العادات والطقوس ، وأصبح الفولكلور هو الوثيقة الانسانية الحية المعاصرة ، والانسان يدخر ما يفيده ، ويضيف الى مدخراته ما تثمر تجربته ، وينصرف عما يعترض سبيله ، أو يعمل على ازالته من طريقه ، وهو يقوم بهذا كله عن وعى وعن غير وعى . ونحن نعترف بأن الجماعات ليست متساوقة الخطى فى مدارج التطور أو التقدم ، ولكننا يجب أن نسجل أيضا تداعى الحواجز بين البيئات والجماعات في المجالين المادى والفكرى . واتضحت بفضل الدراسات من ناحية ، وبفضل هذا التقارب من ناحية أخرى انسانية الفولكلور أو عالميته فى كثير من عناصره ، مع ظهور الطابع القومى والملامح الوطنية ، بلا تناقض وبلا صراع . وأخذ الطريق على الذين يريدون استغلال الفلكلور للايهام أو التخييل ، بالجمود أو التخلف أو العزلة وما أكثر الوثائق الفلكورية التى تثبت التطابق ، ولا نقول التشابه ، بين ابداع الشعوب المتوسل بالكلمة والحركة وتشكيل المادة .

وليس أدل على مكانة علم الفولكلور فى الدراسات الانسانية من تأثيره فى مناهج غيره من العلوم .. لقد فرضت شعبة العلوم الاجتماعية العمل الميدانى حتى على دراسة القانون ، كما أن العلم بالتاريخ قد أصبح يقيس مدى التقدم أو التغير فى الجماعات برصد العلاقات الانسانية الحية ، والموازنة بينها فى الأطر الاجتماعية المختلفة ، ذلك لأن الكائن الانسانى يختزن فى ذاكرته خلاصة تجاريب تاريخ طويل موغل فى القدم . وأصبحت الوثائق الفولكلورية أنفس حضاريا من بعض الهياكل والنقوش والعاديات . ومن الطبيعى أن يؤثر علم الفولكلور حتى فى مناهج النقد الأدبى والفنى . وظهرت الى الوجود مدارس تفسر الأشكال والمضامين فيما يسمى بالأدب الرفيع تفسيرا فولكلوريا ، وينسحب هذا القول على فن الموسيقى الذى بدأ يكشف عن العلاقات على ضوء الموسيقى الشعبية . أما



الفنون التشكيلية فمع ما فى الابداع الحديث من اتجاهات جديدة ومذاهب يكاد ينقطع – فى ظاهر الأمر – ما بينها وما بين التراث الفنى من صلة، فانها تفسر أيضا وتنفذ على هـدى من الفنون والحرف التقليدية والشعبية .

الفولكلور والسياحة

كثيرا ما نقرأ أو نسمع عن ارتباط الفولكلور بتنشيط السياحة . وليس من غرضنا أن ندفع أو نؤكد هذا القول ، وحسبنا أن نسـجل أن الفولكلور – كغيره من وجوه الابداع والتعبير يتسم بالتقليدية والتنـوع فى وقت معـا .. يتسم بالوحدة والتغير ، ومن أجـل ذلك فهو ، على الرغم من عفويته ، يرتكز على تقاليد يحافظ عليها عن وعى أو عن غير وعى ، من هنا برزت الآداب والفنون الشعبية بطابعها القومى والوطنى ، الى جانب صفتها الانسانية العامة . ولعـل هذا هو الذى جعل المواد الفولكلورية من العوامل المنشطة للسياحة فى كثير من الأقاليم وعند كثير من الشعوب . ولما كان الوطن العربى بموقعه وتاريخه الحضارى من أغنى الربوع فى مجـال الفولكلور فقد اقترنت السياحة بالفنون التقليدية والشعبية ، زمنية كانت أو تشكيلية ، واشتهرت بعض المراكز الأثرية القديمة بحفاظها على ضروب التعبير الشعبى ، كما أن بعض المدن « العالية » حرصت على أن تكون مكانا معروفا يؤمه الراغبون فى الحصول على ما يمكن أن يسمى بالانتـاج الشعبى ..

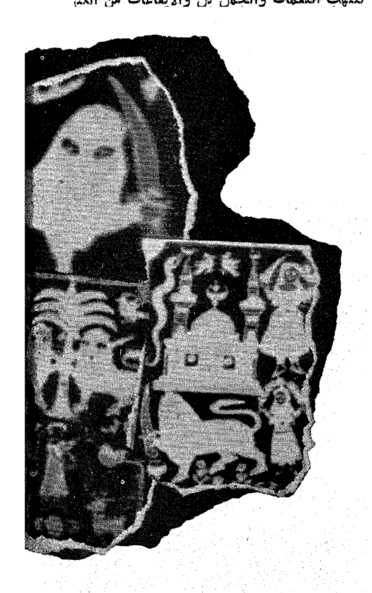
ولقد دفعت هذه الحقيقة المعنيين بالدراسات الفولكلورية والمشغوفين بالآداب والفنون الشعبية الى المناداة بوجوب حماية هذا الانتاج الشعبى من الانتحال أو التزييف . والواجب يقتضينا أن ننبه الى خطورة هـذه الحقيقة ، وكل امرىء عبر البحر ، الى هذا الاقليم أو ذاك من أقاليم أوروبا أو أمريكا ، اسـتطاع أن يواجه موادا فولكلورية زائفة ، اذا أقبل على التقليد ، بلا ضمير فنى ، من شغلتهم التجارة عن الأصالة ، كمـا استغل الذين ينتقصون من قدر العرب بلا علم ،

رغبة الأفراد والجماهير فى التعرف على أبداع الشعب العربى وأشكال تعبيره فزينوا الصحون العربية الشعبية .. زينوا الأقمشة أو الأقمشة ، وزينوا الرسوم والأزياء والحلى وسيجوا أى الأشكال العربية فى هذا الاقليم أو ذاك من أقاليم الوطن العربى الكبير .. ودعت هذه الحقيقة الى المبادرة بالعمل على حماية الانتاج الشعبى بعلامه تميزه وتدل عليه وتصبح بمثل التعريف بها مصطلحا متفقا عليه فى العالم كله .. ولقد حرصت بعض الشعوب العربية ، وبخاصة فى فنونها وحرفها التقليدية والشعبية على تمييزها لكى تصونها من الانتحال ومن التزييف . وأقامت المعارض الدائمة لهذه الفنون والحرف لتكون معلما من معالم التعبير الشعبى ومادة سياحية فى الوقت نفسه .

وهذه الدعوة الى صيانة الفن الشعبى لاتتناقض على الاطلاق فى مجال المواد المشكلة مع التقدم الآلى ، ذلك لأن الفنون والحرف اليدوية ، مهما انحصرت بيئاتها ، فهى تؤكد العلاقة المباشرة بين الصانع وما يصنعه .. بين المبدع وما يبدعه ، وهى ظاهرة لابد من الابقاء عليها احتفاظا بطابع الأصالة من ناحية ، وصيانة للمواهب والقدرات من ناحية أخرى . كما أن هذه الفنون اليدوية هى ــ ولابد أن تكون ــ مصدر كثير من الرسوم والوحدات فى مجال الصناعات الآلية .. من أجل ذلك حرصنا على اقامة المراسم فى البيئات التى اشتهرت بهذا الفن أو ذاك وبادرنا الى حماية الحرف التقليدية فى مواطنها ما استطعنا الى ذلك سبيلا، وبقى علينا أن نميز بين الأصيل والزائف .. بين الصحيح والمنتحل .. بين المستكمل لمقوماته والمفتقر الى الاجادة والاتقان .. ومن أجل ذلك تعنى الهيئة الاجتماعية عندنا بالحرفيين ولكن هذه العناية تحتاج الى عدم الترخص فى احكام الفن والصنعة والى الاصطلاح الذى يميز الفن الشعبى والحرفة الشعبية مما ينتحل عليهما أو يضاف اليهما من عناصر تسىء الى سمعة تراثنا الشعبى العريق الأصيل .

الأغنية الشعبية فى مفرق الطريق

وما يقال عن الفن التقليدى الشعبى فى مجال التشكيل ينسحب على الموسيقى الشعبية التى أصبحت اليوم فى مفرق الطريق . ولقد فطنت المؤتمرات الدولية فى السنوات العشرين الأخيرة الى مكانة الموسيقى الشعبية وتاثيرها . وهى التى تعرضت أكثر من وجوه الابداع الشعبى الأخرى الى التبديد والانتحال . وما أكثر ما قيل عن الأغانى الشعبية التى تنحسر موجتها امام وسائل الاعلام المركزية ولكن هذا القول ليس صحيحا بصورة مطلقة ، ذلك لأن التراث الشعبى الموسيقى قد فرض نفسه حتى على تلك الوسائل الكبيرة المؤثره . والمشكلة هى « الانتحال » فقد بدا التراث الشعبى وكأنه كنز مهجور بلا أصحاب يتسلل اليه المغامرون ويتخطفه المفتقرون الى الموهبة الخلاقة . ومن اليسير أن نميز العناصر الشعبية فى الأغانى والألحان المرددة عبر الأثير طوال النهار وشطرا من الليل وان اقبال الشعب على بعض التعابير الموسيقية دون بعض انما يدل على أصلها الشعبى أكثر مما يدل على خصوصية يمتاز بها الملحن .. وأخطر من هذا كله أن تنتهب النغمات والجمل بل والايقاعات من الكنز



الشعبى للترغيب فى اقتناء سلعة أو الاقبال على شراء أداة .. ان ((التسويق)) يلتمس وسائله وطرقه من أى موضع يشاء فى مجال الاعلان التجارى ولكن الابداع الشعبى كغيره من وجوه التفنن عند الأفراد يستحق الحماية . واذا كان الفنان الفرد له حق معلوم عند كل أداء علنى لأثر من آثار عبقريته فان الشعب له ما يشبه هذا الحق فى وجوب الاعتراف بابداعه وحماية هذا الابداع من الانتهاب والابتذال .

ولقد أثيرت ، فى احدى الحلقات الدراسية، مشكلة التفريق بين ما يحق للفنان أن يستغله أو يفيد منه أو يستلهمه من معارف وفنون وما يحقق به شخصيته وموقفه بالتعبير الفذ الذى يتفرد به وهو ما ينسب اليه ، ومن واجب الغير أن يستأذنه عند نشر ابداعه أو استغلاله .. والفنانون حريصون على الأداء الكامل أو الصحيح لثمرات قرائحهم ومن أجل ذلك يراجعون الناشرين أو المرددين لآثارهم الفنية خوفاً من التشويه أو الانتقاص . وهذا أصل مرعى فى جميع الفنون وينسحب على الموسيقى وعلى الأغنية ، فكيف يتهاون البعض فى أداء الفن الشعبى وما ينبغى له .. ان واجب المتخصصين هو التعريف بالفن الشعبى وخلق رأى عام على وعى بتراثه الشعبى صيانة له من الابتذال والتحريف والتشويه .

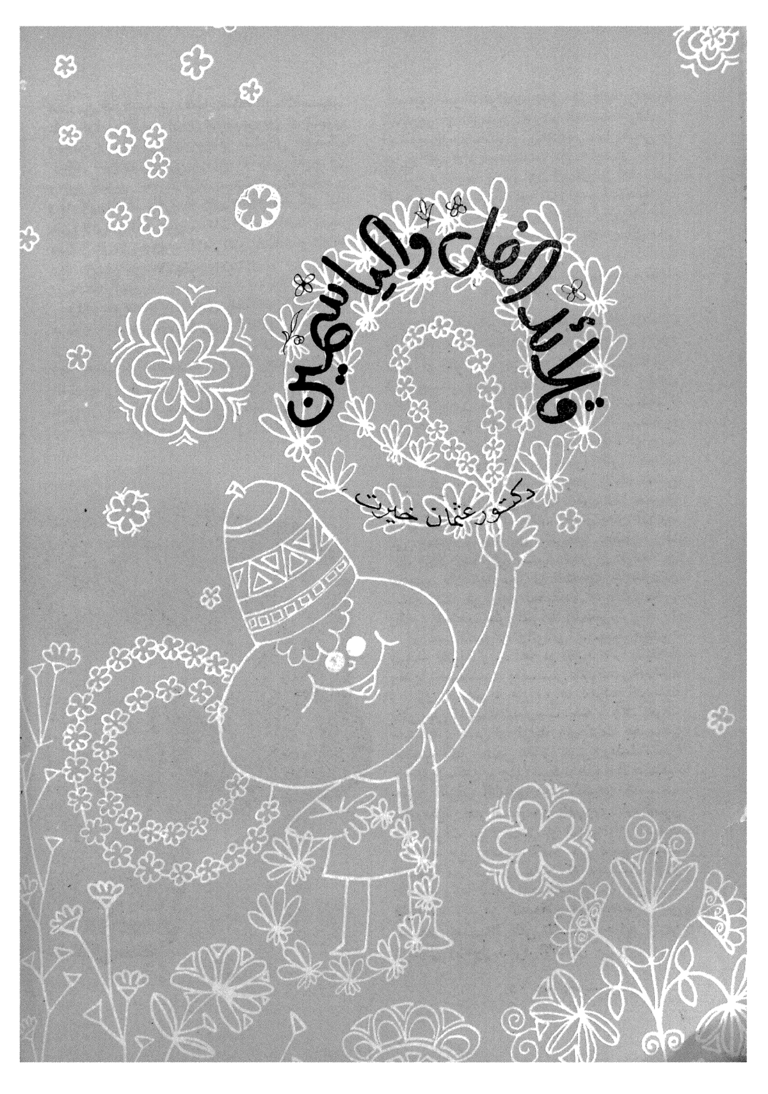
الوثائق الشعبية

ومن التقاليد المرعية فى المجتمعات المعاصرة الاحتفاظ بحق التأليف لأصحابه فترة من الزمن تقصر أو تطول ثم يصبح هذا الحق شائعاً بين القادرين على تحقيق النصوص ونشرها ، ولذلك دافع المفيدون من الآداب والفنون الشعبية عن أنفسهم بأن النصوص والوثائق الشعبية لا يعرف مبدعوها على التحقيق ، كما أنها ربما كانت فى معظمها أقدم من الفترة التى تحددها الهيئة الاجتماعية للاحتفاظ بحق الأداء العلنى للمؤلف أو الفنان الفرد . وقد يكون هذا صحيحاً ولكن التراث الفكرى والفنى الذى يمكن أن يرد الى أصحابه لا يمكن أن ينشر بغير تحقيق ، واذا كان هناك شك فى نسبة النص أو الوثيقة الى صاحبها فان الدارسين أو المحققين يجاهدون فى اماطة اللثام عن وجه الحقيقة فى هذه النسبة . والأمر ينسحب على التراث الشعبى .

لم تعد النصوص والوثائق الشعبية مجرد طرائف فطرية أو ساذجة أو مجرد مادة سياحية ولكنها أصبحت ، بفضل المعرفة والدراسة والذوق السليم ، من ثمرات القرائح المعبرة بالفن على اختلاف وسيلته . وقد يعرف صاحب النص أو الوثيقة وان كانت جماهير الشعب انما تحتفل بالأثر الفنى وقلما تشغل نفسها بصاحبه . ولما اعترفت الهيئة الاجتماعية بمكانة التراث الشعبى من الناحيتين الفنية والدراسية فقد أصبح من الضرورى أن نصون هذا التراث من الانتحال أو التزييف أو التبديد .. لابد من اجتماع الكلمة على تمييز التراث الشعبى من غيره وصيانته كما تصان الآثار القديمة وكما تحمى المصنفات فى دور قومية أو فنية .. لابد من الاصطلاح على العلامات التى تشهد باصالة الفن الشعبى حماية له من الابتذال ولانقول مجرد الانتحال .

د . عبد الحميد يونس




الفل والياسمين
دكتور عثمان خيرت



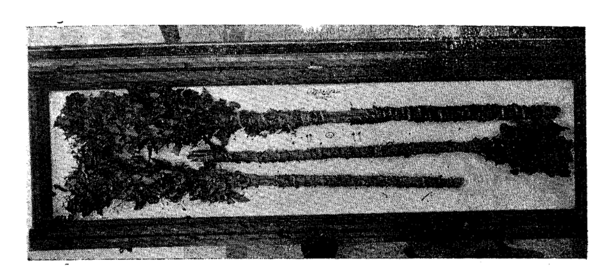
عندما اعود بذاكرتى الى عهد الصبا وقد مضى عليه أكثر من نصف قرن من الزمان ، يسبح أمام ناظرى طيف ذكريات عزيزة وعادات وتقاليد جميلة منها ما ولى واندثر كاحتفاء فتيات الريف بفيضان النيل ووفائه ، ومنها ما زال باقيا حتى يومنا هذا كفوانيس شهر رمضان التى أصبحت رمزا لهذا الشهر الخالد وعرائس موالد أولياء الله الصالحين وقلل حفل السبوع وباقات عيد أحد السعف • ويسرنى أن أضيف الى ما فات قصة أخرى تحت عنوان (**قلائد الفل والياسمين**) •

فمنذ صباى لم يتبدل أمر بائعيها ولم يتغير ، فقد كنت أراهم وما زلت أراهم مقبلين عصر كل يوم طول فصل الصيف وقد حملت أياديهم وتدلت من معاصمهم مجاميع من قلائد الفل والياسمين • ويجوبون الميادين والاحياء أو يقفون عند مفارق الشوارع والطرقات قرب شارات المرور الخضراء والحمراء منتهزين فرصة ارسالها اضوائها لبيع قلائدهم التى يفوح بديع عطرها وجميل شذاها منادين (**فل عجب والفل ياجماله**) •

وان كنت من قبل قد سافرت الى شتى الجهات النائية ونواحى الصحراء لدراسة تراثنا الفنى الشعبى الاصيل فى مناطق توطنه ، الا أننى هذه المرة لم اذهب بعيدا ولم ابذل جهدا ، فلم يكلفنى الامر اكثر من نزولى من الطابق الثانى من منزلى لاحييهم واتخذ مجلسى فى المقهى بينهم ، ثم القيام برحلة قصيرة الى جهة (منيل شيحة) بمحافظة الجيزة ، لاسرد للقارىء قصتهم •

غير انى سأترك مؤقتا أمرهم ، لاعود الى ازمان سحيقة مضت وعهود ولت ايام اجدادنا الفراعنة، فمنذ عهدهم وحب الازهار من طبيعة المصريين على مر العصور • فهم أول من اتخذ من مختلف الازهار فنا وفى مقدمتها (زهرة اللوتس) التى لم تخل منها حديقة من حدائقهم والتى احتلت المكان الاول بين جميع الازهار • وكانت تبرز انيقة لتتفتح بتلاتها البيضاء أو الزرقاء من بين أوراقها المنبسطة الطافية المستديرة الخضراء فتزدان بجمالها صفحات الماء فى البرك والجداول والمستنقعات •

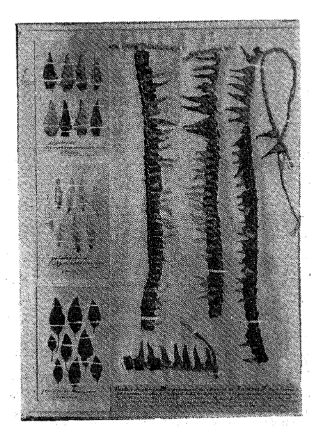
وقد لعبت هذه الزهرة دورا هاما فى حياتهم واتخذوها رمزا لمصر العليا ،وأصبحت أجمل وحدة لزخرفة فن عمارتهم فزينوا بها تيجان أعمدتهم ونقشوها على جدران معابدهم وقاعات اعيادهم ومنازلهم ، وحفروها على مقتنياتهم من تحف وأدوات للزينة وأثاث جنائزى ، وطرزوا بمختلف زخارفها ازياءهم وملابسهم، ونظموها هى وسواها من مختلف الازهار فى هيئة قلائد جميلة كان الفرعون نفسه يذهب الى ساحة القتال وقد احاط عنقه بعدد منها ، كما كانوا جميعا يتزينون بها غنيهم وفقيرهم ويهدونها مع باقات اخرى الى ضيوفهم فى حفلاتهم واعيادهم رمزا للتحية



باقات من افرع وأوراق نبات البرساء

والاكرام ، أو يقدموها مع القـــرابين على مذابح الهتهم ، ثم ذهبوا الى أبعد منهذا فزينوا بها رقاب حيواناتهم ودوابهم ففى احد قبور طيبة من عهـد امنحتب الثالث فى عصر الدولة الحديثه نقش لثور زينت رقبته بقلائد من ازهار اللوتس ، ثم لم يفتهم ان يحتفظوا بهذه القلائد وتلك الباقات مع موميات ملوكهم وموتاهم فى توابيتهم داخل مقابرهم ٠

وهكذا ورثنا عن اجدادنا الفراعنة تلك العادة وهذا التقليد ، فما زال المصريون مغرمين بالتزين بقلائد الفل والياسمين ، وما زالت اقطـار كثيرة تحيط اعناق ضيوفها الـكبار بقلائد جدلت من مختلف الازهار تحية لهم وتكريما لمقدمهم ٠



قلائد مصرية قديمة نظمت من مختلف الازهار

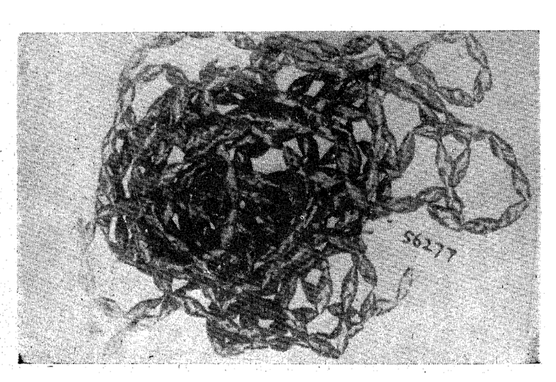
وما دمنا قد ذكرنا الازهار التى لم تخل منهـا حديقة من الحدائق عند الفراعنة ، فتعال بنا نقوم بجولة فى هذه الحدائق الغناء والرياض الفيحـــاء التى تفوق المصريون القدماء فى فن انشائها ووضع رسومها وعرفوا كيف يخلبون بها الالباب ٠ فقد كانت تزدان بمختلف اشـــجار الفاكهة وشتى الاغراس والازهار ، وكانت حسنة الوضع بديعة التنسيق تتسق مع المعابد والقصـــور بجدرها القائمة وابوابها ذات العمد فى نظام وجمال وجلال ولم تكن هذه الحدائق صغيرة بأى حال وان بدت كذلك اذا ما قورنت بما حولها من آيات الفخـامة من شاهق الابنية وجلائل الآثار ، وكان يزيد فى حسن مظهرها وجودها على شـــاطىء النيل بين مظاهر المجد وآيات الفخـــار ٠ وكان للحدائق والازهار فى نفوسهم رعى وحرمة فذكروها فى أغانيهم واشعارهم ، كما ان بعض الاشـــجار

والنباتات المقدسة كان لا يحق زرعها بغير أمر القسس ومنها **شجرة الجميز** التى كانت تظلل الهياكل والمعابد والتى ما زالت محتفظة بقدسيتها حتى الآن فما من ضريح من اضرحة أولياء الله الا وتظلله احداها • **وقديما تغنى احد فلاسفة اليونان بالعناية التى أظهرها المصريون القدماء فى غرس الأزهار والعناية بها ورعايتها •**

ولم يحمل المصريون القدماء هم الانتقال بعيدا عن منازلهم اذا ما اقبل الصيف واشتد عليهم قيظه ، فقد أولعوا بقضاء اشهره فى حدائق منازلهم يخلدون الى شىء من الراحه تحت ظلال اشجارها وينعمون بالنسيم العليل يحمل ما علق بأذياله من اريج الازهار ، ويمتعون ناظريهم بالبحيرات والغدران وقد وسعتها ازاهير الماء **واطل من فوق صفحاتها نبات البردى وازهار اللوتس يلعب بها النسيم وتسبح من بينها الطيور أزاهية الالوان وتسرح من تحتها الاسماك المتعددة** الاشكال • وكانوا يسمرون بحلو الحديث أو يستمعون الى الموسيقى الهادئة والاغانى العذبة ورقص الجوارى الحسان ، ويمتع كل منهم ناظريه بجمال الطبيعة ، ويحس رب الاسرة بالسعادة وهو يرى اولاده يلعبون ويسبحون ، وزوجته تجلس الى جواره وقد زينت شعرها بازهار اللوتس واحاطت معصم يدها بها تقدم اليه كل ما تشتيهه نفسه من حب وحنان أو مأكل ومشرب وتنظم بيدها قلائد أو باقات من الزهر •

وكان امنحتب الرابع من اكبر هواة غرس الزهور ، كما كان تحتمس الثالث من اكثر الملوك ولعا وأوفاهم هواية بجمع النباتات وغرس الحدائق فقد احضر هذا الفرعون فى احدى حملاته من سوريا مجموعة من النباتات والازهار منحها لمعبد الاله آمون وغرست فى طيبه وازهرت ازهارا يانعة ولما تم بناء معبده نقشت أنواع هذه النباتات والاشجار والازهار على جدران احدى قاعاته، ويمكن ان نشاهد ما تبقى من نقوشها بالكرنك الى يومنا هذا ومنها نستطيع أن نميز الأزهار العديدة التى كانت تزين حديقة معبد آمون ، وقد تبقى على هذه الجدران حتى الآن رسم ١٧٥ نباتا أو اجزاء من نباتات سبق أن درسها وعرفها العالم الالمانى شوينفورث) • أما رمسيس الثالث فقد استورد عددا من النباتات الاجنبية واقلمها فى مصر بعد أن زرعها فى حدائقه بمدينة هابو ، وأنشأ بالدلتا بساتين فسيحة وشجع الافراد على انشاء الحدائق حول منازلهم •

وامتازت الحدائق عند الفراعنة بتعدد الوان



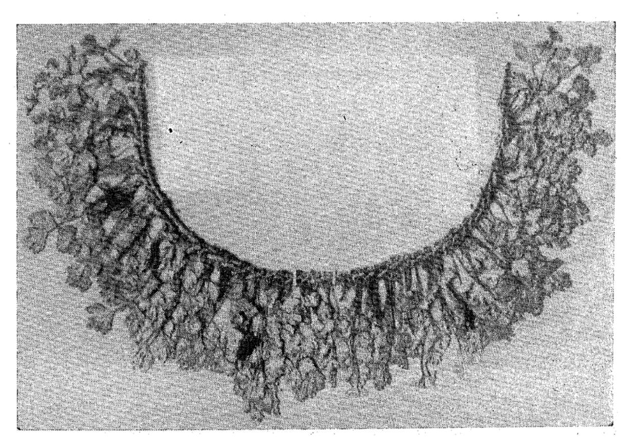
قلادة طويلة جدلت حباتها التى تشبه الشعر من شرائح رقيقة من سوق النباتات
(طيبة ـ العساسيف ـ الاسرة الحادية عشر)

ازهارها ، وكانوا يزرعونها فى مجموعات متفرقة فى احواض مربعة أو مستطيلة ويخصون كل حوض منها بأحد انواعها ، او فى اصص تفننوا فى تصميم أشكالها ونقوشها وصفوها فى صفوف منتظمة ورشقوا ببعضها دعامات ملونة وهى نفس الاصص التى أصبحت انموذجا عاديا لزينة الحدائق فى الوقت الحاضر . ومن هذه الازهار ، الاقحوان والنرجس والزنبق والعنبر البلدى والخشخاش ونوع من الورد اندثر الآن والعائق والخطمية والفل والياسمين وغيرها . وكان فى معتقداتهم اله للبساتين يعرف باسم (**خم**) . كان لها عيد يحتفلون به كل عام اذا اينعت البراعم واخضرت الاوراق وتفتحت الازهار .

وفى قسم الزراعة المصرية القديمة بالمتحف الزراعى مجموعة نادرة من باقات جدلت من افرع وأوراق نبات البرساء وأخرى من سعف البلح ، هذا الى جانب قلائد غاية فى الروعة والجمال نظمت وحداتها من اوراق نبات الصفصاف وسبلات



ثور زينت رقبته من أزهار اللوتس (طيبة ـ عهد امنحتب الثالث ـ عصر الدولة الحديثة)



قلادة من أوراق الكرفس البرى



جمع أزهار الفل من احدى مزارع منيل شيحة

وبتـــلات ازهار اللوتس الابيض والازرق وورد الزينة وازهار العنبر والقرطم والسنط والعائق السيســـبان • وتضم هذه الوحدات الى جانب بعضها فى نظام هندسى دقيق شرائط رقيقة كأنها الخيوط الرفيعة من وريقات نخيل البلح •

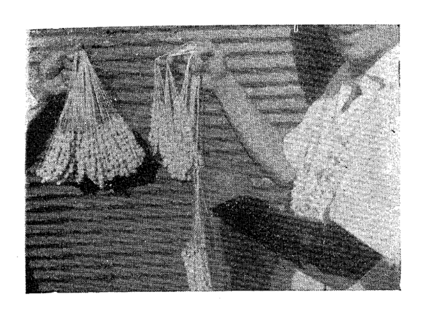
وتنفرد هذه المجموعة الفريدة بقـــلادة طويلة تبدو حباتها وكأنها من حبوب الشعير فاذا دققت النظر راعك أن تراها مضفورة بدقة متناهية من شرائح رقيقة من سوق هذا النبات الصفراء اللامعة وتعود الى عهد الاسرة الحادية عشرة وقد عثر عليها بمنطقة العساسيف بطيبة • وهناك قلادة ثانيـه فى هيئة اكليل جنائزى مكونة من حب الشـعير المستنبت عثر عليها حول رقبة الشريف (**كنت**) من عصر الدولة الحديثة (**الأسرة العشرون) بمنطقة** الشيخ عبد القرنة ، وثالثة وجدت على صـــدر مومياء الشريف نفسه منظومة من أوراق الكرفس البرى وبتـــلات ازهار اللوتس الازرق غاية فى الروعة والدقة والجمـــال • هذا الى جانب قلائد أخرى متعددة وجدت بمقبرة (**نوفرت سخرو**) وتابوت الشريف (ترى ختسو) ومع موميـــاء **رمسيس الثانى وامنحتب الاول واحمس الاول** •

واذا عدنا الى قلائد الفل والياسمين ، نلاحظ أن هاتين الزهرتين لم تكونا ضمن مفردات المجموعة السابق وصفها ، ويلوح انهما عرفتا فى مصر فى العصر الاغريقى الرومانى • كما يظهر لنا جليا اذا ما قارنا بين القلائد التى ابدعتها ايادى اجدادنا الفراعنة وما كانت عليه من دقة وروعة وجمـــال الفرق الشاسع بينها وبين ما نراه اليوم من قلائد لاتزيد فى مجموعها عن بضع زهرات منظومة فى خيط ابيض فى بساطة متناهية ، وشتان بين روعة الماضى وبساطة الحاضر •

وفى القاهرة توارث هذا التقليد وتخصص فى تجهيز هـذه القـــلائد من سنوات عديدة مضت عائلات ثـلاث هى (**النبوى وأبو هادى ونجرو**) تقطن جميعها حى النصرية فى درب الجنينة ودرب أبو لحاف ودرب الكنيسة قرب السيدة زينب • ايترأس الجماعة التى تقوم بتوزيع هذه القلائد فى مختلف أحياء القاهرة المعلم محمد السيد سليم الشهير باسم (**جنجة**) ومهنته الاصلية جزار ، الا انه وجماعته ولكل منهم مهنة أخرى يحبون الزهر بالوراثة عن آبائهم وأجدادهم • ويقـومون طول فصل الشتاء بتجهيز باقات من الورد الاصطناعى وغـيره من ســـائر الازهار ، فاذا ما أقبل فصل الربيع تولوا ابتداء من شهر مارس بيع باقات من



بائعوا قلائد الفل والياسمين



قلائد الفل والياسمين تحملها الأيادى وتلتف حول الأعناق

الازهار الطبيعية كالورد والقرنفل والعنائق وسواها ، ثم يتولون من أول شهر مايو أمر قلائد الفل والياسمين حتى منتصف شهر اكتوبر .

ومن سنوات مضت ، حوالى عام ١٩٢٨ ، لم تكن القلائد قد عرفت بعد ، بل كانوا يشقون وريقات نخيل البلح فى هيئة شرائح طولية رفيعة فى شكل الكف ويلضمون بها أزهار الفل فى صفوف منتظمة ، كما كانوا يجهزون من أزهار الياسمين باقات صغيرة كانوا يسمونها **(بوتينيره)** لتعلق على الصدر ، الا ان هذين النموذجين اندثرا وحل محلهما ما نراه اليوم .

ويحصلون على خامتهم من عدة أماكن فى ضواحى القاهرة اختصت بزراعة هذه الازهار فى مزارع تتفاوت مساحاتها وتبلغ فى المتوسط عدة قراريط ، جهة المعادى وكفر طهرمس والقناطر الخيرية والمرج ومنيل شيحة . وتقوم هذه العملية على المشاركة فيتولى صاحب الأرض زراعتها أما المعلم الذى يبغى محصول الزهر فهو الذى يصرف عليهـا ، هذا الى جانب توليه أمر شراء العقل المطلوب زراعتها من نواحى دمياط فهى منبع الفل المفرد والمجوز الذى تجود زراعته هناك ، ويبلغ ثمن الالف عقلة ثلاثون جنيها .

ويتكاثر الفل بالعقل أو بعملية الترقيد ، وتزرع العقل فى شهر فبراير (أمشير) من كل عام فى جور تبعد عن بعضها بمسافة ثلاثة أرباع المتر . أما الترقيد فيجرى فى نفس الموعد وقت تزهير البلح بترقيد فرع فى اص به طمى فاذا ما ارسل جذورا **(يدق)** بعد أربعة أشهر عادة فصل عن الاصل فى اصه ليكون نباتا مستقلا ، وهى عملية نجاحها مضمون أكثر من زراعة العقل . وكثيرا ما تصدر هذه التراقيد باصصها الى الاقطار العربية الشقيقة كالسعودية والكويت والبحرين وأبو ظبى .

وتستبدل النباتات القديمة بسواها بزراعة عقل جديدة كل ثلاث أو أربع سنوات، وقد تطول هذه المدة فى الاماكن الظليلة الا انمحصول الزهر يكون ضعيفا اذا ما قورن بمحصوله فى الاماكن المشمسة .

وتبدأ نباتات الفل المفرد فى التزهير من أوائل شهر مايو حتى منتصف شهر اكتوبر ، أما المجوز فيبدأ تزهيره من منتصف شهر يونيو حتى آخر شهر سبتمبر ، ويرافق الياسمين تزهيرهما طول فترة الصيف .

وتقطف البراعم الزهرية للفل المفرد فى الصباح الباكر وبتلاتها ما زالت مغلقة **(مغمضة)**



من الخـامسة صباحا حتى العاشرة ، فاذا تركت تفتـــحت وتســاقطت على التربة · ويكفى لجمع محصـــول الزهر فى مساحة تبلغ عشرة قراريط أربعة رجال يحصل كل منهم للقيام بهذه العملية على أجر يومى قدره ثـــلاثون قرشا · ولمحصول أزهار الفل مكيال تعارفوا عليه من زمن يختلف عن مكاييل الحبـــوب المعروفة فلا يتعـدى أحد الاصص الفخارية مقـاس ١٠ سم يملئونه بالزهر وله ثمن يتفقون عليه قد يبلغ عشرة قروش للاص الواحد · وتستمر عملية قطف الازهار أياما عشر ثم تترك النباتات مدة تختلف باختــلاف الجهات ونوع التربة ومناسيب المياه قد تصل الى العشرين يوما لترتاح وتعطى براعما زهرية جديدة ·

وتقوم الفتيات والنســـاء بتجهيز قلائد الفل والياسمين ، وهى عملية غاية فى البســـاطة ولا تتعدى خاماتها ابرة وبكرة من الخيط الابيض · ويبدءان فى هذه العملية فور جمع المحصول ونقله اليهن فى دورهن ، ولمـــا كانت تســتغرق وقتا فيتفرغن لادائهـا بعد القيـــام مبكرا بما تتطلبه حاجاتهن وشئونهن المنزلية · ويقضين الوقت من العاشرة صباحا الى الخامسة مساء فى تجهيز هذه القلائد ، وتفرغ الواحد منهن فى هذه الفترة من اعداد ٥٠٠ الى ١٠٠٠ قلادة ·

وتتكون قلادة الفـــل المفرد من عشر حبات **(أى زهرات)** تنتظم فى الخيط راقدة جنبا الى جنب بتمرير الابرة داخل قمع الزهرة **(أى حاملها)** الانبوبى ، وتتفتح هذه الازهار عقب بيعها ليفوح عطرها وشذاها · أما قلائد الياسمين فازيد طولا وازهارها أكثر عددا فتصل الى الخمسين ، وتتدلى رأسية بتمرير الابرة مخترقة أقماعها الزهرية ·

وتباع قلائد الفل المفرد المسمى **(سلطانى)** ، وكانت قبـــل ذلك حوالى عـام ١٩٤٢ أزيد طولا وتضم من ١٥ الى ٢٠ حباية من نوع من الفل اندثر الآن يمتاز بكبر أزهاره ويسمى (صنيبر) ·

ويرافق الفـــل المجـوز تلك القلائد فى يد بائعيها ، ويباع بالزهرة الواحدة ، أو تعمل منه باقات صغيرة تسمى **(أكرة)** تضم ثلاث أو أربع زهرات وقد يصل عددها الى خمس عشرة وتحاط بأوراق العتر أو الجيرانيم أو الدورانتا · وأحسن أنواع الفـــل المجوز وأكبره حجما ما يزرع فى محافظة أسوان ·

وأخيرا ، هذه قصة احدى العادات والتقاليد المتوارثة من قديم الزمان ، لقلائد حباتها من زهر، أحبها الناس وما زالوا يحبونها منذ عصر أجدادنا الفراعنة حتى وقتنا هذا ·

دكتور عثمان خيرت



الثقافة الشعبية والدراسات الحديثة

دراسة الثقافة هي موضوع ما يمكن أن نطلق عليه «(**علم الثقافة المقارن**)» ، ونقصد بذلك هذا الفرع من «علم الانسان» المسمى **بالأنثروبولوجيا الثقافية** .

ومصطلح « علم الانسان أو الأنثربولوجيا » يعنى ذلك العلم الذى يعالج الانسان من حيث هو كائن اجتماعى ، وبتعبير آخر هو العلم الذى يعنى بدراسة الانسان ودراسة أعماله ، ويشمل موضوع بحثه جميع ظواهر الحياة الاجتماعية من غير تحديد لزمان ومكان .

ويدين « علم الانسان بنشأته الى فضــول الشعوب المبكرة نحو جيرانها . هذا الفضــول الذى يظهر فى رسم العبيد الأجانب والأسرى والزوار على جدران المقابر فى مصر القديمة .

وقد بدأ الاغريق بشــغفهم بالتصــنيف فى تنظيم هذا الفضول العشوائى ، وذلك بمحاولة تبويب أجناس النوع البشرى .

ومنذ الأزمنة الكلاسيكية حتى اليوم وهذه العملية مستمرة دون انقطاع . وفى السنوات القليلة الماضية يمكن القول بأن علم الانسان قد اكتمل ، وكان نموه سريعا للغاية خــلال العقود الأربعة الماضية .

وقد يكون من المفيد أن نشير الى مصــطلح «(**الاثنولوجيا**)» الذى يستخدم الآن بشكل مطلق، بعد أن كان ذائعا جدا منذ نصف قرن كتعبير سابق على تعبير (الانثروبولوجيا » .

وكان عالم « الاثنولوجيا » رجلا يجوب الأركان النائية من أقطار الأرض ليسجل «الثقافة المادية» للشعوب الأصلية ، ويحصل على نماذج متحفية من أدواتهم وأسلحتهم . وكان اهتمامه بهذه المجتمعات اهتماما عمليا بمعنى أنه كان يقتصر الى حد كبير على الأشــياء المــاديه . أما عــالم « الاثنوجرافيا » فقد كان هو المؤلف الذى يدون فيما بعد فى صــيغة أخيرة اكتشــافات عــالم الاثنولوجيا .

أما تعبير عالم « الانثروبولوجيا » الذى يفضل تداوله الآن فانه يدل على اتســـاع الأفــكار والتصورات التى حدثت فى السنوات الأخيرة ، وأدت الى تغير هذا العلم .

ولقد حدث هذا التوسع نتيجة لازدياد أطماع « علم الانسان » فى العلوم الوثيقة الصلة به مما أدى الى اختلاط حدودها العامة .

وعلم الانسان ، مثل كثير من العلوم الحديثة، لم يتبلور بعد بالرغم من اتساع آفاقه .



فوزى العنتيل

ونستطيع أن نرى من البحوث المعقدة والمستغلقة فى دراسة « الثقافة » والمؤسسات الاجتماعية أنه قد ذهبت الأيام التى كان فيها « علم الانسان » يحصر اهتمامه فى وضع الرسوم التخطيطيةللأجناس الرئيسية ، ويعنى المشتغلون به بجمع الأقواس والسهام والمقسين الملون الذى يتخذه الهنود الحمر كأحذية .

كذلك نرى أن « الأنثرويولوجيا » قد أصبحت قابلة للتطبيق العملى الذى لم يكن من الممكن تصوره فى القرن التاسع عشر .

وقد أصبح الآن لزاما بالنسبة لعالم الانثرويولوجيا الحديث أن يكون متعدد الاهتمامات ، فهو مطالب بأن يمد نظرته ويتأمل أنواع النشاط الانسانى خلال الأزمنة الطويلة ، كما ينبغى أن تكون له كذلك نظرة مباشرة وعملية فى ميدان العمل ، فهو يجمع بين العالم النظرى الذى يتدبر الأسباب الخفية التى تحرك المجتمع، وبين الراصد العملى الذى يتقصى حياة المجتمع اليومية فى تفاصيلها الدقيقة .

وهذا الموضوع الذى نقدمه للقارىء فى ايجاز هو خلاصة مركزة تمس أهم الخطوط الرئيسية فى مجال » الأنثروبولوجيا الثقافية » والتى عنى برسمها واحد من علماء الانثرويولوجيا المحدثين وهو الاستاذ « ما نشيب هوايـManchip White في دراسته الوجيزة المتأنية **للأنثروبولوجيا بفروعهـا الأربعـة « الطبيعية » والثقافية ، والاجتماعية ، والتطبيقية »** ، والتى قصد بها أن يقدم للقارىء غير المتخصص تعريفا بالأعمال التى ينهض بها عالم الأنثرويولوجيا فى مجالات متعددة من البحث .

((الثقافة الشعبية ومقوماتها))

اذا كان الانثروبولوجيا الطبيعية هى دراسة الجسم البشرى من جميع نواحيه البيولوجية والفسيولوجية ، أو بتعبير آخر دراسة **((ماعليه الناس»** فان علم الانسان الثقافى «الانثروبولوجيا الثقافية » هى **دراسة ما يقوم الناس بصنعه .** ان ما يصنعه الانسان يسمى « ثقافة »باستخدام الكلمة فى أوسع معانيها ، وليس بالمعنى الخاص للتربية الأدبية أو الفنية .

و ((ثقافة)) شعب من الشعوب تشمل : البناء الكامل من الأفكار والمعتقدات والأخلاق والقوانين، واللغة ، كما تشمل أيضا جميع الأدوات والأسلحة والآلات وغيرها من المخترعات التى

يســـتخدمها الناس لكى يتلاءموا مع حياتهم على هذا الكوكب .

وهذه « الثقافة » التى يتلقاها الناس عن آبائهم قد عرفها « لوى Lowie » بأنها التراث الاجتماعى .

ولسوف نهتم فى تناولنا لعناصر الثقافة بصفة رئيسية بأكثر المظاهر عملية ، وعلى سبيل المثال سوف نهتم بالأســاليب التى يتوخاها النــاس للمحافظة على أنفسهم فى الأجواء المختلفة ، وكيف يضمنون الحصــــول على طعامهم ، وكيف يتجر بعضهم مع بعض ، ويتبادلون المواد والأفكار .

وذلك لأن هذه الأنواع من النشاط العملى يمكن أن تندرج ــ بحق ــ تحت العنوان العام : الأنثرويولوجيا الثقافية » ، فى حين أننا سوف نستخدم مصطلحا آخر هو مصطلح «الأنثروبولوجيا الاجتماعية » عندما نعرض لعناصر الثقافة الأكثر غموضا وهى : الدين ، والممارسات الجنسية ، والعلاقات الأسرية .

ان مجموعات البشر من سكان العالم اينمــا وجــدت تصــــادف نفس الحاجات والدوافع الأساسية ، فلا بد لها من أن تأكل وتكتسى وتتزين ، ولا بد لها كذلك من أن تنشىء المأوى الملائم ، وتنمى نسلها ، وتحمى نساءها وأطفالها الصغار . ولا بد لها كذلك أن تبتدع نوعا من الدين يهبها الراحة والثقة . انها تمتلك فى الواقع ما يسمى « بالوحدة النفسية » .

والبرهان على أن الانسان **حيوان ثقافى** يكمن فى حقيقة أن الانسان مهما يكن مناخه وبيئته فانه قد استطاع التكيف مع هذا المناخ وهذه البيئة. ولا ينبغى ذلك أن هناك أجزاء قليلة جدا من الكرة الأرضية لم يســتطع الانســـان أن يستقر فيها ويعول نفسه .

وقد نجحت بعض الجماعات فى التكيف مع بيئتها بدرجة أكثر من غيرها ، ولكن لما كانت عقوبة الفشل فى هذا الصدد هى الموت ، فان البشر فى كل مكان قد كدوا بدرجة كبيرة أو صغيرة .

(تحديات البيئة وتأثيرها) :

واذا كان كل جزء من الكرة الأرضية يقدم تحديا خاصا للانسان فى بداية الأمر ، حتى يتم استخدام أدوات الثقافة الذهنية والمادية ، فان جميع الأجزاء على أية حال تمد الوجود الانسانى بالمواد الخام الأساسية .

ولا ينبغى أن نتوقع ــ بالطبع ــ أن يفيد الاسكيمو أو سكان استراليا الأصليون من أساليب الرعى والفلاحة فى مناطق يكون فيهــا الرعى والفلاحة أمرا مستحيلا . ولكن حتى الاسكيمو الذين يحاصرهم الجليد ، وسكان الصحراوات الرهيبة فى وسط استراليا ، يجاهدون للبقاء أحيــاء وذلك بالاســـتغلال الحــاذق للعطايا الشحيحة التى تمدهم بها الطبيعة .

واعتماد مجموعات السكان على بيئتهم المباشرة القريبة يتضمن أن هذه البيئة لا بد وأن تكون عامل ضبط هام فى مظهر ثقافتهم وفى تطورها .

ولما كان من الممكن البرهنة بصورة معتدلة على تأثير البيئة على الوراثة الجسمية بما يمكن تبينه فى الملامح الثانوية مثل حجم الأنف ولون العين وما الى ذلك ، فان البيئة كذلك تلعب دورها فى صياغة الأشكال الخارجية لثقافات كثيرة .

فثقافة « الاسيكمو » على سبيل المثال تعكس بطــريقة غـــاية فى التطرف الظروف المناخيـــة والايكولوجية التى تزدهر فيها .

فرجل الاسكيمو يعتمد فى أدواته وملابسه على النزر القليل المتـــاح له من الحيوانات ، فهو يتخذ كساءه من جلد الرنة وجلد عجل البحر ، ويصنع أقواسه ورءوس سهامه وأطراف حرابه من العظم والعاج ، ويحصل على الضوء والحرارة اللازمة للطهى من أوان مملوءة بالشحم .

ويعتبر الأسكيمو أكثر الناس تحايلا على البيئة فى العالم . فلوح من الخشب الطافى ، وقشرة من الحديد الهش ، وشظية من الحجر ذات خصائص غير عادية تجمع كلها بشغف وتعد للاستعمال الحاذق .

وليس هناك شىء مما يحيط برجل الاسكيمو لا يعرفه ، الى حد أنه قد سلم بالواقع فانشأ لنفسه البيت الثلجى الشهير .

وقد اختـــار أنصـــار « نظـرية البيئة » المتطرفون الاسكيمو أكثر من مرة لاثبات صحة دعاواهم . وأفضل تعريف لوجهة نظرهم هى هذه الفقرة الشائعة من كتاب « مونتسكيو » : روح القوانين » والتى اقتبسها جولدنويزر :

« من الواضح أن الأجسام الضخمة والأنسجة الخشنة لأهل الشـــمال أقل قابلية للتمزق من



الأنسجة الرقيقة لسكان الأقطار الدافئة ، وبالتالى فان النفوس هناك أقل حساسية للألم ... » .

ولكن لحظة من التأمل تكفى لتوضيح أن هذا القول ليس صحيحا دائما .

وهـذا المثال شبيه التعيمات الأنثروبولوجية الأخرى التى تقتضى بألا نتشدد كثيرا فى مجادلة أنصار البيئة .

ان ظروفا بيئية خاصة قد تنتج مواقف معينة نحو الطبيعة والمجتمع ، ولـكنها لا تنتج أيا من خصائص الجنس التى يراعيها الناس ، فهنـاك قلوب مبتهجة فى « ريكجافيك Reykjavik »

وقلوب مكتئبة فى مونت كارلو .

وحتى الطابع الثقافى لجماعات الاسكيمو ،الذى يلائم ظاهرة فروض النظرية البيئية ، ينطوى على مخالفات غريبة . فسكان القطب الشمالى بأمريكا يبنون بيوتا ثلجية ، ولـكن جيرانهم فى سيبيريا القطبية والذين يعيشون على خط العرض ذاته ليس لديهم ذوق معمارى مشابه . فعشائر الكورياك ، والتشوكش تصنع خياما من الجلد ذات هيـاكل خشبية ، وبالاضافة الى صعوبة صنع هذه الخيام ، فانها تعوق بشـدة هؤلاء القطبيين الرحل فى تجوالاتهم المنتظمة .

ومن ناحية أخرى فان هذه العشائر قد نجحت فى استئناس حيوان الرنة ، بينما الاسكيمو قد عرفوا صيده فقط . أما عشـائر التانجو فى سيبيريا فانهم لم يقتصروا على اسـتئناس هذا الحيوان القوى السريع لكنهم تعلموا ركوبه .

وهذان ليسا سوى مثلين من أمثلة كثيرة يمكن اختيارها لتبيان الاختلافات العميقة فى الانمـاط الثقافية لمختلف الجماعات القطبية .

والدرس الذى نستخلصه هو : أنه حتى فى الحالات التى تستقر فيها الجماعات البدائيـة فى البيئات الطبيعية المتماثلة فمن المرجح أن شـكل ثقافتهم الخاصة يكون فرديا بدرجة كبيرة .

وانه لمن الخطل الكبير أن نحاول التنبؤ بالطابع الأساسى لجماعة من الجماعات على أساس نوع الموقع الذى تشغله ، فقد يكون هنالك قدر معين من التأثير البيئى فى مجال المظاهر الطبيعية للجماعة ، ولكن نظامها الاجتماعى ومعتقداتها الدينية لا تحمل في الغالب كثيرا من الصلة العميقة الحقيقية بطابعها المكانى الخاص .

وهكذا فان المرء لا يسعه أن يؤكد أن شعبا اتفق أنه يعيش على شواطىء المحيط لديه نزوع حتمى متأصل نحو الملاحة . فكثير من الشعوب التى تعيش بجوار البحر لاتتأثر به ، بل وقد تبغضه كلية . وبعض هذه الشعوب لم يقم حتى بتصميم السفن للابحار فيه .

ان نداء البحر يغلب أن يكون على الارجح نداء التراث والضرورة الاقتصادية أكثر منه صوتا هادئا ملحا يستحث شابا للابحار على المياه .

ومرة أخرى ، فليس كل انسان يعيش فى الريف مزارعا أو شغوفا بمفاتن المناظر الطبيعية.

الثقافة ونسيجها المعقد :

ان النقطة الجوهرية التى يجب ادراكها عند الشروع فى أية مناقشة حول الثقافة الانسانية هى أن الثقافة شىء ذهنى ، نتاج عقول الناس .

اننا نميل الى تقبل المطارق والازاميل المتواضعة التى قدت أساسات مجتمعنا على أنها أدوات جامدة ، وننظر اليها باعتبارها كتلا من الحجر أو فروعا من الاشجار ، لكنها فى الحقيقة أدوات تحورت بمهارة واستغرقت آلافا كثيرة من السنين لتتطور .

وما يزال الجنس البشرى يعتمد فى وجوده غالبا على تعديل الادوات المصنوعة من الخشب والحجر .

ان عقل الانسان هو الذى ابتدع هذه المعدات التى تمكنه وهو المخلوق الضعيف من البقاء فى عالم عدائى الى حد كبير .

وقد حرى تعريف الانسان حقا بأنه حيوان يصنع الأدوات ، حيوان مثقف باستخدام الكلمة بمعنى واسع .

والسؤال الآن هو : كيف تكتسب الثقافة ؟ . كيف يخترع الانسان صنوف المعدات الذهنية والمادية التى يحتاج اليها ؟

كيف يشرع فى عملية اقتراضها وتكييفها وفقا لحاجاته الخاصة ؟

ولسوف يتضح على الفور أن نسيج الثقافة لدى كل جماعة انسانية والذى يهبها شخصيتها الخاصة الفريدة الموحدة ــ هو نسيج لا نهاية لتنوعه وتعقيده ، ويمكن أن يصل عدد الخيوط المفردة التى صنع منها هذا النسيج الى عشرات الالوف .

وليس هناك أدنى احتمال فى أن تخترع جماعة لنفسها كل خيط مفرد من هذه الخيوط .

وعلى أية حال اذ توفرت خيوط أساسية معينة فى اللحمه والسدى فان عملية الاتقان تصبح عملية أتوماتيكية .

وعلى سبيل المثال اذا ما وجدت موضوعات دينية رئيسية معينة فان بناء الصرح الدينى الكلى هو مسألة وقت فحسب .

ومع ذلك ، فمن أين تأتى هذه الموضوعات الاساسية فى المقام الاول ؟ هل تخترعها الجماعة ؟ أم تقوم باقتراضها ؟

والجواب السديد هو أن الجماعة قد تفعل كلا الشيئين .

فالجماعات البدائية تميل لأن تكون لديها فكرة محددة عن شخصيتها الخاصة والتى يزيد من حدتها أنها تعيش فى حالة عزلة نسبية . وعلى هذا فان الافكار والمواد التى تقوم باقتراضها خلال الاتصال بجيرانها تتعرض للمعالجة والتطوير فى موطنها الجديد بأسلوب جديد وغير مألوف فى الغالب .

ولابد لكل جماعة ، فى مرحلة من مراحل تاريخها ، ان تتأثر بصورة قوية بأحداث العالم الخارجى الكبير .

أما المؤثرات الرئيسية التى تحدد نمط الثقافة فهى بالطبع المؤثرات الواضحة التى تدين بنشأتها للسياسة بصفة عامة .

وتشمل هذه المؤثرات : الحرب ، والثورة ، والحركات الدينية ، وتغير الحكومات ، والاحتلال والهجرة .

والتغيرات العنيفة التى تسببها مثل هذه الاحداث يمكن أن تنحرف بشخصية الشعب الثقافية ، ويمكن أن تعيد صياغتها من جديد .

ويجب أن يوضع فى الاعتبار أيضا دور الفرد المتفوق والبارز .

الانتشار

ان الاسلوب الرئيسى الذى تسرى به مثل هذه الافكار الثقافية بين الجماعات البدائية ، وبعبارة أخرى ذلك العنصر الهام فى ميكانيكية بناء الثقافة هو الذى نسميه : الانتشار ٠

والمقصود هنا هو انتشار مواد أو ممارسات أو أفكار بعينها من مجتمع الى مجتمع آخر ، سواء كان ذلك عن طريق التجارة أو عن طريق المخالطة المنتظمة أو العارضة ٠

وقد نستطيع من الناحية النظرية أن نقرر أن هذه المواد أو الممارسات أو الافكار قد انبثقت من أماكن محددة نستطيع أن نردها اليها ٠ غير أنه ـ غالبا ـ يصعب عمليا تحديد نقطة النشوء ، أو حتى تحديد الثقافة الأصليه وذلك بسبب تشابك خيوط الثقافة الانسانية الى أقصى حد ٠



وعلى أية حال فان عالم الانثرويولوجيا بدون أن يدعى أن قبيلة «أ» هى صاحبة احدى السمات أو الخصائص الثقافية أو صاحبة مجموعة مركبة من السمات ٠ فانه سوف يلاحظ أن هذه السمة أو مجموعة السمات المركبة تشارك فيها أيضا قبيلة «ب» ، وقبيلة «ج» ٠

فاذا واتاه الحظ فانه سوف يجد دليلا تاريخيا يبين أن هذه السمة أو المجموعة المركبة من السمات كانت فى أول الامر ملكا لقبيلة «أ» ثم انتشرت منها عن طريق قبيلة «ب» الى قبيلة «ج» ٠ ولكن فى معظم الحالات لن يواتيه مثل هذا الحظ ٠

وينبغى أن نذكر نقطة هامة وهى أن « **السمه** الثقافية » ليست فى حاجة لأن تنتقل بين القبائل بالطريقة البسيطة التى ذكرناها ٠

وليس من الضرورى أن تنتشر « السمات الثقافية » بين مجموعات السكان التى يتاخم بعضها بعضا ، لأنها تقوم بقفزات غريبة لايمكن تعليلها فى الغالب ٠

وعندما يتضح أن احدى السمات قد انتشرت انتشارا واسعا فى مناطق متباعدة بعضها عن بعض ، فان عالم الانثروبولوجيا يعتبر أن هذه السمة عرضة للانتشار المتقطع ٠

وقد يكون عدم تمثل احدى السمات فى ثقافه ما مرتبطا بأسباب كثيرة ٠ ذلك لأنه أيا ما تكون جاذبية احدى الادوات من وجهة النظر النفعية وأيا ما يكون سحر احدى الافكار الفلسفية ،فانها لا يمكن أن تمثل فى كيان ثقافة أجنبية الا تحت ظروف ملائمة ٠

فاذا كان ادخالها الى هذه الثقافة سوف يؤدى الى التصادم الخطير بالممارسات أو النظم الموجودة مما يحتم اعادة التنظيم الاجتماعى بشكل فعال فان تبنيها فى هذه الحالة يلقى مقاومة عنيفة ٠

وهنالك سبب آخر يؤدى الى عدم تحقق تبنى سمات معينة وهو أنها قد لا تكون ذات نفع للجماعة ٠

فقد تعيش قبيلتان متلاصقتين فى ود ، ولكن اذا كانت احداهما تشتغل بالصيد ، والاخرى تشتغل بالزراعة فليست هناك فائدة فى أن تقدم الثانية للأولى معزقة أو منجلا ٠ بينما نجد فى الوقت نفسه أن سمة تافهة مثل رقصة ترفيهية أو أسلوبا طريفا لتصفيف الشعر قد يجتذب مخيلات القناصين فيقومون باقتراضها ٠

ويبدو أنه لا خطر من القول بأن السمات التى تنتشر فى سرعة أكثر هى « السمات » الطليقة التى يمكن التقاطها بسهولة . وتستطيع أن تتسلل فى نسيج الثقافة الرئيسى .

وحين يستخلص أعضاء احدى الجماعات لأنفسهم من القواعد ويبتكرون من المعدات التى تمكنهم من الثبات فى الصراع من أجل البقاءفانهم ينفرون بالطبع من العبث بها ، بل وينفرون حتى من الارتجال أو التجربة . انهم يتمسكون بشدة بقولين مأثورين هما : « الشيطان الذى تعرفه أفضل من الشيطان الذى لاتعرفه » ، « وان ماكان خيرا بالنسبة لأبى فهو خير بالنسبة لى » .

وعند هذه النقطة يجب أن تذكر أن « السمة تجتاز أغرب سلسلة من التحولات أثناء أسفارها، وأينما تستقر فانها تكتسب توافقا جديدا وغير متوقع .

(تجانس الثقافة) :

وتمشيا مع الطبيعة المتجانسة للثقافة فانازالة سمة أو خيط واحد من احدى الثقافات قد يحل النسيج كله .

ويكفى أن نفكر فى التأثيرات التى لا حصر لها على حياتنا الخاصة لو أننا منعنا أو حظر علينا القيام بعمل بسيط أو قليل الاهمية مثل انتعال الاحذية أو ركوب « الاتوبيس » ، أو استعمال الصابون .

ولقد كانت قيادة السيارة يوما ما تسلية طائشة بمعنى أنها كانت اضافة اجتماعية ،ولكنها الآن تحتل مكانها فى مركز نشاطنا اليومى .

وبالنسبة لنا فقد نستطيع أن نعيش على نحو ما فى مثل هذه الحالات . ولكننا نستطيع تقدير قسوة اللطمة التى يمكن أن تصدم مجتمعا بدائيا مضطرب التوازن اذا ما نضب لديه مورد ضئيل ـ لكنه حيوى ـ من موارد الطعام أو المواد .

ان جميع الثقافات الانسانية تتكامل بدرجة وثيقة ، وواجب عالم الأنثرويولوجيا أن يقوم بدراستها ليحدد شخصيتها المتفردة .

« الاختراع والظروف المؤدية اليه والمعوقة له »

قضية الاختراع فى تطبيقها على المجتمعات البدائية موضوع يجب معالجته بحذر شديد .

ان أفراد المجتمعات الحديثة المتطورة معتادون على فكرة الاختراع ، ويبدو أنه يكاد يكون أحد شروط الحياة الحضرية أن نبتكر اختراعات جديده فى فترات متوالية ، ومن أجل المحاجة فاننا ندخل فى مصطلح « اختراع » انطلاق علميا جديدا مثل اختراع«البنسلين » الذى اذا ماالتزمنا الدقة فى التعبير فاننا نجد أنه ليس **اختراعا** ولكنه « **اكتشاف** » .

والحقيقة أن العلم الحديث مهيأ على نحو يدعو للاعجاب لأن يقوم بالاكتشافات ويطورها حتى يعثر باكتشافات جديدة .

ان اسمى ما أنجزه منهجنا العلمى هو مقدرته على معالجة المشاكل بمساعدة الفكر المنطقى والمتسلسل . فالمشكلة تدخل الى البؤرة بوضوح يستحيل تماما على الانسان البدائى ، ثم تتعرض لطائفة من التجارب المنهجية .

ويستطيع العالم فى المعمل أن يسأل نفسه أسئلة نظرية عن تركيب المادة وسلوكها ، وذلك كله خارج مجال العقل البدائى غير المدرب .

واذا كان فى قدرة العالم أن يمد خياله بعيدا ، ويضيع الفروض التى يشرع فى اختبارها بعد ذلك ، فان البدائى يستطيع فقط التفكير فيما يحيط به وما يملكه فى حدود جامدة تماما . وبالتالى فهو لا يستطيع أن يربط بين السبب والنتيجة بالدقة الرياضية المعتادة لدينا . وبسبب أنه غير مدرب على الملاحظة المنظمة فان من الصعب عليه حتى أن يدرك مبدأ أن المسببات المماثلةتنتج نتائج مماثلة .

ان حركة الاختراع بالنسبة للبدائى بطيئة بدرجة مؤلمة ، وكثيرا ما يعجز عن ادراك دلالة الاختراع حتى بعد حدوثه .

وهكذا فان العجلة قد تم اكتشافها فى أمريكا قبل مجيىء « كولومبس » ، ولكنها لم تستخدم الا فى منطقة صغيرة فى شكل اضافة فى لعب الاطفال .

وينبغى أنتكون الجماعة فىالمرحلة التىتستطيع معها تقدير الاختراع قبل امكان الانتفاع بهذا الاختراع .

ولم يكن من المفيد جدا بالنسبة لليووناردو أن يحلم بالآلات الطائرة فى عصر لم يكن معدا على الاطلاق لتقديرها أو بنائها .

ولكن عندما تتوطد العادة العلمية العقلية فى التفكير فان احتمالات الطيران يمكناستكشافها بصورة منظمة والوصول بها الى الغاية منها سريعا .

وما ان وجد العلم الحديث نفسه فى تقـــدم حتى ابتكر الاساليب لنشر مفهوماته الخاصـــة مثل الطباعة الرخيصة ، ووسائل الاتصـــال السريعة ٠

(الاختراع المتزامن) :

وفى القرن التاسع عشر كان المناخ الفكـرى مشبعا بروح العلم الى درجة أن الظروف كانت موافقة لهذه الظاهرة الفريدة ، ظاهرة « الاختراع المتزامن » وهكذا وجدنا أن « داجير » و «تالبوت» قد أعلن كل منهما مستقلا عن الآخر اكتشـاف « الفوتوغرافيا » فى سنة ١٨٣٩ م ، كما أعـلن « دارون » و «ولاس » اكتشاف نظرية «الانتخاب الطبيعى » فى سنة ١٨٥٨ ، و « بل » و «جراى» اكتشاف « التليفون » فى سنة ١٨٧٦ ٠

وفى المجتمعات البدائية المبكرة قبل أن يعرف الانسان أن يوجه أبحاثه بطريقة تنبؤية واقصادية ومثمرة فان الاختراعات كانت قليلة ٠

ويعتقد بعض علماء الانثروبولوجيا والآثار أن أكثر الاختراعات أهمية ، وهى : **النار ، والفخار** والتعدين ، والزراعة ــ قد تمت جميعهـــا مرة واحدة فحسب ، ثم انشرت بعد ذلك من المركز الاصلى لاكتشافها ٠

ولا شك فى أن هذه النظرية بالغة التطرف ، فالنار ــ الحرارة البرومثية ــ التى يمكن حملهـــا فى الجيب ، قد حصلتها مجتمعات مختلفة بطرق مختلفة بواسطة الصوان والزناد ومحراث النار وغير ذلك ٠ ومثل هذا التنوع فى الاساليب يوحى بتنوع فى الاختراعات ٠

وينبغى أن تشير أيضا الى حقيقة أن استخدام النار معاصر لظهور الانسان نفسه ٠ وانه عـلى ذلك يبدو مثيرا للدهشة أنها قد اكتشـفت فى مناسبتين على الاقل ، وعلى الارجح فى مناسـبات عديدة فى العالم القديم والجديد ٠

فقبل الميلاد بنحو ثلاثة آلاف سنة بدأالخزافون فى العالم القديم فى استخدام الدولاب فىصناعة الخزف ، وهو تهذيب لم يصل الى الدنيا الجديدة الا بعد الاحتلال الاسبانى ٠

وشبيه بذلك التعدين الذى يرجع تاريخـــه الى أربعة آلاف سنة قبل الميلاد فى مصر ، بينمـــا لا يمكن اثباته فى « بيرو » الا بعد ذلك بمـــا يزيد عن خمسة آلاف سنة ٠

وفيما يتعلق بالزراعة ، فانه يبدو على الأرجح أنه كانتهناك ثلاثة مراكز رئيسية لنشأتها وهى:



جنوب شرق آسيا ، وجنوب غربها ، والدنيا الجديدة. وكانت أساليب الزراعة مختلفة فى نمطها فى كل منها .

وتشمل زراعة الدنيا الجديدة النباتات المدجنة التى لم تكن معروفة فى آسيا : البطاطس والبطاطا والطماطم والتبغ والفاصوليا والذرة .

وحالة الذرة تعتبر حالة تعليمية من وجهة نظر الاختراع ؟ اذ أن عملية الزراعة الأصلية كانت تعتمد على سلسلة من الظروف الشديدة التعقيد مما يجعل من غير المحتمل الا تتكرر مرتين ، ومع ذلك فقد كان هذا النبات ينمو كغذاء محلى ثابت من كندا الى شيلى .

والاستنتاج الوحيد المعقول أن ممارسة زراعة الذرة قد تسربت فى جميع أنحاء القارة الأمريكية خلال عملية انتشار تدريجية .

وهنالك أمثلة عديدة للاختراعات المستقلة التى تنشأفى أكثر من مركز مثل اختراع **التصور الرياضى** للصفر بواسطة الهندوس والبابليين وقبائل المايا.

اننا نجد فى الغرب الزعم بأن أول **كتاب مطبوع** قد أصدره « جوتنبورغ » حوالى سنة ١٤٥٠ فى «ميتز» ، ولكن الحقيقة أن **الصينيين قد استخدموا** حروف الطباعة قبل ذلك بأربعة قرون ، ومن المرجح أن ظهوره فى الغرب كان اختراعا مستقلا لاختراع سابق .

ومن ناحية أخرى فان معرفة حروف الطباعة ربما تكون قد وصلت الى الغرب عن طريق عملية انتشار . وقد عرفت فى الصين قبل أن تعرف فى أوربا بألف عام ، كما عرفت قوالب الطباعة قبل ذلك بستمائة عام .

ويكاد يكون مؤكدا أن كلا من الطباعه وصناعة الورق كان اقتراضا ثقافيا متأتيا من الشرق الأقصى .

(التطور المتوازى) : ــ

وفيما يتصل بالاختراع المستقل يجب أن نذكر اتجاه الجماعات الانسانية نحو ما يعرف بالتقارب أو التطور المتوازى .

وهذا المصطلح يساعد فى تفسير تشابه ملحوظ بين مجتمعين والذى يبدو بشكل طفيف بأنه يرجع الى ارتباط وثيق بينهما ، بينما لا يوجد فى الواقع تبادل ثقافى من أى نوع .

وفى بعض الأحيان يكون التشابه وثيقا جدا وخادعا ، ولو أنه مجرد تشابه عرضى .

اما تفسير التشابه فهو أن المجتمعات قدينتظر منها بدرجة معقولة أن تتطور من نواح معينة فى نفس الاتجاه العام .

ولن يكون من دواعى الدهشة أنه بسبب الحاجة العامة الى نوع ما من الأوعية فانه لابد أن تعثر على طائفة من المجتمعات ــ عاجلا أو آجلا على فكرة صنع السلال والآنية .

وشبيه بذلك الحال نجده فيما يتعلق بالنظم، اذ أنه عندما تتحقق الوحدة النفسية للنوع البشرى ، فان الجماعات البدائية لا بد وأن تبدى فزعا عاما من بعض الافعال مثل عملية القتل ، وخلال بذل الجهود لابتكار القوانين لحماية أنفسها من هذه الجريمة ، فان من المتوقع أن بعض هذه الجماعات ــ على الاقل ــ ينبغى أن تنتقى أسلوبا نموذجيا لمكافحتها وتوقيع العقوبة على من يقترفها .

ان وجود المركبات الثقافية والتى تطورت بواسطة النمو المتوازى يمكن أن تقود عالم الانثروبولوجيا الغافل الى تفسيرات زائفة ووهمية، فالتماثل بين أهرامات الدنيا الجديدة والقديمة كان سببه التطور المتوازى فى مجال الهندسة المعمارية ، ولم يكن سببه الانتشار الذى يدين به أصحاب نظرية « أبناء الشمس » .

ولكننا فى رفضنا لهذه النظرية التى دعا اليها اليوت اسميث وتلاميذه ، ينبغى أن تغيب عن نظرنا حقيقة أن الانتشار عبر منطقة واسعة ليس شيئا مستحيلا .

ونستطيع أن نقدم مثالا من أوروبا فى عصور ما قبل التاريخ وهو انتشار فكرة المقبرة الصوانية المبنية من كتل ضخمة . فقد انتشرت هذه المقبرة من موطنها الاصلى فى شرقى البحر المتوسط بأدواتها الطقوسية ومعتقداتها الدينية ــ التى لا يمكن استرجاعها الآن ــ عبر البحر المتوسط الى أسبانيا والبرتغال وفرنسا وايرلندا وبريطانيا وشمال غرب أوربا .

فلقد سيطرت الديانة المغليثية اذا كان لنا أن ندعوها كذلك ، بقوة على خيال الناس .وكانت هناك ثقافة غنية تستخدم المعادن مرتبطة بالعناصر الروحية الغامضة .

وعلى ذلك ففى هذه الحالة كان هناك انتشار ثنائى متزامن انتقلت بواسطته الدوافع المادية والعقلية الى أفراد القبائل البدائية فى أوربا .

وفى ختام هذا الموضوع يمكن أن نقول : ان معظم علماء الانثرويولوجيا والآثار فى الوقت الحاضر يناصرون فى تعقل « الاختراع المستقل » ، ويدافعون في اعتدال عن « الانتشار » .

فوزى العنتيل

مصادر التراث الشعبي المصري

المؤلفات السحرية المنسوبة للبوني

دكتور محمد محمود الجوهري

هذه السلسلة : ـ

ما أحوجنا ونحن فى هذه الفترة الهامة من تطور دراسات الفولكلور فى بلادنا أن نعود الى المصادر الزاخرة بالمادة الفولكلورية نستقصى منها معالم أساسية لتراثنا الشعبى فى الماضى البعيد والقريب وهذا جهد مطلوب من كل واحد منا يود أن يشرع فى جمع مادة ميدانية من واقع الشعب الحى • فهذا التراث الذى سيصادفه فى صدور الناس ليس منبت الاصل وانما هو نتاج عملية تطور حية استمرت على مدى آلاف السنين • هذه الصور التى يجمعها تطوير أو نسخ لصور قديمة سبقتها وهى بمقارنتها بتلك الصور القديمة مؤشر صادق ومفيد لما سيكون عليه الوضع فى المستقبل • ولذلك قلنا ان جمع المادة الشعبية من المدونات بأنواعها ضرورة حيوية لا تلغيها أو تقلل من شأنها عمليات الجمع الميدانى من الواقع الحى •

واذا كان الكتاب ـ سواء المنتمين الى العصور القديمة أو الوسطى أو الحديثة ـ لم يخصصوا مؤلفات كاملة لتناول التراث الشعبى أو بعض جوانبه ، فقد تناولت آلاف المصادر ـ مخطوطة ومن مطبوعة ـ كثيرا من عناصر هذا التراث بشكل عرضى أو لغرض آخر غير غرض الدراسة على أى حال • وهذه المادة بعد تحليلها ومعالجتها المعالجة النقدية المناسبة تصبح ذات قيمة فائقة لدارس التراث الشعبى مهما اختلف المنظور الذى يطل منه على موضوع دراسته •

وكثير من تلك المصادر الهامة مجهول للقارىء المثقف فى بلادنا • وهو ان لم يكن مجهولا بالاسم فقيمته بالنسبة للدراسة الفولكلورية مجهولة ولا شك • وحتى لو تم اعداد ببليوجرافيا عربية لمصادر التراث الشعبى فستظل فى حاجة الى تقديم مفصل لأمهات هذه الكتب • وليست كل هذه المصادر من طبيعة واحدة: ففيها كتب التاريخ ، والكتب الدينية ، والكتب الشعبية، وكتب الرحلات وغير ذلك • واذا كانت كتب التاريخ تحفل أساسا بسير الملوك ، وبما زخرت به العصور التى تكتب عنها من أحداث سياسية كبرى ، الا أنها تقدم

لنا ـ عرضا كما قلت ـ الكثير المفيد عن حياة الانسان العادى وعن كثير من ألوان ثقافة العصر وكذلك الكتب الشعبية، والدينية الشعبية بالذات، فهى من قبيل هذا النوع الذى نعرض له فى مقال اليوم . وأهميته لدارسى المعتقدات الشعبية غنية عن كل ايضاح أو تقديم . ونفس الكلام يصدق على كتب الرحلات التى تزخر بالوصف المفيد لعادات وثقافة شعوب ومجتمعات أو فئات معينة داخل بعض المجتمعات .

ونحن وان كنا لا نطمح ـ ولا نستطيع ـ أن نأتى فى هذه السلسلة من المقالات على كل المفيد والهام فى هذا الصدد ، فيكفينا ويحقق الغاية من وجهة نظرنا أن نقدم للقارىء العربى المثقف منهجا جديدا وأداة مفيدة للنظر الى كثير من كتب التراث التى تمثل بالنسبة له عدة أساسية فى دراساته الشعبية .

هناك ملاحظة أخيرة فى هذا الصدد وهى أننى وجدت من غير العملى والمفيد أن أخصص مقالا بأكمله لمعالجة كتاب أو مخطوط واحد ، فآثرت أن أستوعب فى المرة الواحدة انتاج شخصية واحدة بأكمله . ويقدم هذا المقال الأول مؤلفات أشهر شخصية ارتبط اسمها بالسحر الاسلامى المصرى هو : أحمد أبو العباس البونى ولما كنا قد أثبتنا فى صلب المقال أن الكثير من هذا الانتاج ليس من تأليفه الشخصى فعلا ، وانما تجميعات لانتاجه وتأليف على نسقه ، رأينا أن نسمى الأشياء بمسمياتها ولفنون المقال : « المؤلفات السحرية المنسوبة للبونى » .

مصادر دراسة التراث الشعبى المصرى

(١)

المؤلفات السحرية المنسوبة للبونى

حياة البونى :

مؤلف المجموعة التى نعرض لها اليوم بالدراسة والتحليل هو **محيى الدين أبو العباس أحمد بن** على بن يوسف البونى القرشى . (راجع ترجمته عند حاجى خليفة فى كشف الظنون ، وعمر رضا كحالة فى تراجم مصنفى الكتب العربية وخير الدين الزركلى فى قاموس الاعلام) . ويعتبر هذا المؤلف العربى واحدا من أهم من اشتغلوا بالعلوم السحرية على طول تاريخ مصر الاسلامى . ولسنا نعرف تاريخ ميلاده على وجه الدقة واليقين اذ برغم أهميته الكبرى هذه نجده لا يكاد يذكر فى كتب التراجم العربية على ضخامتها وتنوعها . ولعله من اللافت للنظر بوجه خاص أننا لانسمع عنه عند جلال الدين السيوطى فى كتابه « حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة » .

وربما أمكننا أن نعزو هذا ببساطة الى الحقيقة المعروفة وهى أن تلك الحقبة قد احتشدت بعدد لا يكاد يحصى من الاولياء والنساك والمتصوفة . حيث شهدت تلك الفترة على سبيل المثال لا الحصر عمر بن الفارض (توفى ٦٣٢ هـ ١٢٣٤ م) ، وأبو الحجاج (توفى ٦٤٢ هـ ١٢٤٤ م) وأبا الحسن الشاذلى (توفى ٦٥٦ هـ ١٢٥٨م) ، والولى السكندرى القبارى (توفى ٦٦٢ هـ ١٢٦٣م) ، والسيد أحمد البدوى توفى ٦٧٥ هـ ١٢٧٦ م) وأبا العباس المرسى (توفى ٦٨٦ هـ ١٢٨٧م) . وربما كان من الاسباب الاخرى لاهمال ذكر صاحبنا البونى فى تلك المؤلفات انتماؤه الشيعى . والدليل على ذلك ورود مؤلفه الرئيس شمس المعارف الكبرى ولطائف العوارف » فى كتاب « الذريعة الى تصانيف الشيعة » (المجلد الاول ص ٢٢ ، والمجلد الرابع عشر ص ٢٢٦ . ثم أن نظرة فاحصة فى قائمة مشايخه التى أوردها فى ذيل كتابه « شمس المعارف » سوف تؤكد لنا هذا الزعم حيث ينتمى كثير منهم الى رؤوس الشيعة ولما كانت السنة قد عادت وسيطرت على مصر من جديد ، كان من الطبيعى أن نواجه بعد موته تشكيكا فى أستاذيته وتجاهلا لمكانته من جانب مؤلفى التراجم .

الثابت لدينا على أى حال أنه توفى فى القاهرة عام ٦٢٢ هجرية الموافق ١٢٢٥ ميلادية . فعلى هذا لتاريخ تجمع كل المصادر التى بين أيدينا دون استثناء . وعلى ذلك يمكن أن نقدر أنه ولد فى النصف الثانى من القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى . وكما تدلنا كنيته « بونى » كانت ولادته فى مدينة « بونه » على الساحل الافريقى الشمالى فى جمهورية الجزائر حاليا . وليست لدينا أى معلومات عن فترة طفولته ولا عما مارس من أعمال فى فجر حياته . وان كنا نستطيع أن نستنتج من عديد من الشواهد المتاحة أنه قد قام ـ مثل كثيرين من معاصريه ـ برحلات متعددة فى مختلف أرجاء العالم الاسلامى اذ زار القدس ، ودمشق ، وحلب . كما وصل



الى بعض أجزاء مصر ، وكتب بشيء من التفصيل عن أخميم (محافظة سوهاج) • كما يمكننا أن نقدر أنه قد انخرط فى فترة شبابه فى احدى الطرق الصوفية (مع ملاحظة أن بعض كتب التراجم تلقبه بالمتصوف) •

ولكنا نعود فنتساءل **لماذا اختير البونى بالذات موضوعا لهذه الدراسة ؟** أكدت المصادر والمراجع المختلفة فى أكثر من مناسبة أنه أكبر وأشهر ساحر اسلامى معروف على الاطلاق (أنظر مثلا دائرة المعارف الاسلامية ، ودراسات دوتية ، وفينكلر ، وكريس) ولعل نظرة واحدة الى قائمة المؤلفات العديدة المتنوعة التى تنسب له سوف تؤيد هذا الحكم ولا شك • ونصادف أكمل حصر لهذه المؤلفات المنسوبة اليه عند حاجى خليفة فى «كشف الظنون أسامى الكتب والفنون»، وكارل بروكلمان فى « تاريخ الادب العربى » • فينسب اليه كلاهما عددا هائلا من المؤلفات ، وان كانا يختلفان بصدد عدد منها كى توضح لنا المقارنة •

وقد أورد البونى عرضا لطائفة من أسماء مؤلفاته فى سياق بعض الكتب المنسوبة اليه والتى تناولناها بالدراسة ـ مخطوطة ومطبوعة • وتدور هذه المؤلفات حول جميع مجالات السحر وفروعه المعروفه ، وان كانت تكرس قدرا خاصا من الاهتمام لموضوع أسماء الله فاستخدام أسماء الله فى السحر يمثل نواة هذه المؤلفات • تماما كما يمثل نواة السحر الاسلامى على الاطلاق •

فالبونى يتكلم عن أسماء الله فى كل مناسبة مباشرة أو غير مباشرة • سواء فى ذلك أكان يتناول الخصائص السرية للحروف ، أو عمل الاوفاق والاشكال السحرية ، أو خصائص الايام والساعات • • الخ • هذا علاوة على أن طائفة من مؤلفاته تحمل فى عنوانها الكلام عن موضوع أسماء الله •

مراحل تطور مؤلفات البونى :

ومن المقطوع به أن البونى ليس هو المؤلف الحقيقى لكل ما ينسب اليه من مؤلفات • وبوسعنا على أساس الشواهد المتاحة لنا حاليا أن نتعرف على عدة مراحل تطورية مرت بها المؤلفات المنسوبة للبونى • ويمكن أن نعرض لها بايجاز فيما يلى : ـ

أ ـ أنقى المؤلفات وأقدمها والتى ترجع الى البونى نفسه فعلا • ولعل المؤلف الوحيد الذى يمكن أن ندخله ضمن هذه الفئة دون أى شكوك هو : « اللمعة النورانية » • (يمكن للقارىء أن يرجع المخطوطة المحفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٢١٥٧٦ ب ، وقارن كذلك : كشف

الظنون لحاجي خليفة ، المجلد الثاني ، ص ١٥٦٦ وتاريخ الادب العربي لبروكلمان ـ الأصل الالماني ـ المجلد الاول ، ص ٤٩٧ وما بعدها) •ويقول **البوني في مطلعها عن سبب تأليفها أن أحد** الاصدقاء سأله عن الأسماء الحسنى هل هي عربية أم أعجمية • ويتكون القسم الأول من المخطوطة من أدعية مقسمة حسب ساعات اليوم • مثلا :الخميس دعاء الساعة الأولى ، دعاء الساعة الثانية •• حتى الساعة الثانية عشرة • الاحد : دعاء الساعة الاولى حتى الساعة الثانية عشرة وهكذا حتى نهاية الاسبوع • يلي ذلك الكلام عن دعوات كل ثلث من كل يوم من أيام الاسبوع • مثلا : الأحد : دعاء الثلث الأول من اليوم ، دعاء الثلث الثاني •• وهكذا ، ثم الاثنين : دعاء الثلث الاول وهكذا حتى نهاية أيام الاسبوع • ثم يلي ذلك تعاليم ووصايا عامة حول اختيار الوقت المناسب ، وثبات النفس ، والطهارة أثناء العمل •• الخ • ثم يقسم الاسماء الحسنى الى الانماط العشرة المعروفة ويورد بعد حصر أسماء كل نمط أوجه استخدام النمط ككل أو كل من أسمائه على حدة • ثم يبدأ البوني بعد هذا في الكلام بالتفصيل عن اختيار الوقت المناسب للعمل (السحري) • فيعالج باسهاب فضائل بعض الايام والليالي المعينة مثل « ليلة القدر » •• الخ • ثم يلي هذا الدعوات التي تتلى أول كل شهر عربي ، فهي اذن اثنتا عشرة دعوة • ثم يتناول بعد هذا فوائد بعض آي القرآن ويتكلم بايجاز عن أسرار الحروف والاعداد ،وعمل الاوفاق السحرية حتى نهاية المخطوطة •

وأقدم شاهد لدينا على هذا المؤلف تلك الاجزاء المقتبسة منه في نهاية الأرب للنويري ،(أنظر نهاية الأرب في فنون الادب لشهاب الدين النويري ، المجلد الخامس ، ص ٢٣٨ وما بعدها) • وتدور تلك الاجزاء المقتبسة حول أسماء الله الحسنى، والاسم الأعظم •ويمكن القول بحق ان هذا المؤلف يشتمل على أهم العناصر الاساسية في السحر الاسلامي ، كما نعرفها عند البوني •

ب ـ حدث بعد وفاة البوني بوقت غير بعيد أن دخلت تعاليمه الى ميدان السحر وسيطرت عليه بحيث وجدنا كيف عمد النويري الى النقل عنه في صدد حديثه عن أسماء الله وتصنيفها ، وعن الاسم الاعظم • ونحن نعرف طبيعة مؤلف النويري وكيف أنه كان يعمد الى عرض وتلخيص التراث الفكري المعروف في عصره• لذلك لا نجانب الصواب اذا قلنا ان تعاليمه لا بد وأن تكون قد احتلت مكانة أثيرة لدى الطرق الصوفية الكثيرة المعروفة آنذاك • ثم حدث بعد حوالي مائة عام أن عمد أحد تلاميذه المباشرين ـ أو غير المباشرين ـ **الى جمع كتاب شمس المعارف الكبرى ليلخص أشهر جوانب تعاليمه وآرائه** • غير أننا نسجل بكل عناية أن هذا المؤلف الذي اشتهر بأنه أهم وأضخم مؤلفات البوني المعروفة لم يرد له ذكر عند النويري (توفى ٧٣٣ هـ ـ ١٣٣٢ م) ، وانما عند القلقشندي (توفى ٨٢١ هـ ـ ١٤١٨م) في كتابه « صبح الاعشى في صناعة الانشا » (المجلد الأول ، ص ٤٧٥) •

ونستدل من دراسة الخصائص الاسلوبية لشمس المعارف على أنه لا يمكن أن يكون بأكمله من تأليف شخص واحد بحال من الأحوال ونرجح أن يكون مؤلف الكتاب الاصلي واحدا من أتباع أبي الحسن الشاذلي ، حيث يقتبس منه وينقل عنه الشيء الكثير • ولما كان البوني نفسه قد عاش قبل الشاذلي ، فلا يعقل أن يكون هو فعلا الذي نقل عنه ثم أن الشاذلي نفسه لم يكتب كثيرا ، بحيث يمكن أن يقتبس منه هذا الشيء الكثير في تلك المواقف والمناسبات المتباينة وهو لم يترك سوى ثلاث رسائل صغيرة كلمة يمكن لمؤلف شمس المعارف أن ينقل عنها (قارن الرزكلي في « قاموس الاعلام » ، المجلد الخامس ، ص١٢٠ وبروكلمان في تاريخ الادب العربي ، المجلد الاول من الملاحق ٢ ص ٨٠٤) ولذلك نعتقد **ان جامع شمس المعارف هذا لا بد وأن يكون أحد تلاميذ الشاذلي المباشرين** ، الذي درس على يديه، وسمع منه الكثير ، مما أخذه بعد ذلك في كتابه• فاذا صدق هذا الاعتقاد أمكننا أن نؤرخ تأليف شمس المعارف الكبرى ببداية القرن الثامن الهجري (حوالي القرن الرابع عشر الميلادي) •

جـ ـ أما المرحلة الثالثة والاخيرة فتبدأ منذ ذلك التاريخ وتمتد حتى يومنا هذا ،حيث «**تؤلف**» **اعتمادا على هذين المؤلفين الرئيسيين كتب ورسائل** لا حصر لها • وأصبحت لدينا اليوم قائمة طويلة من الكتب المنسوبة جميعا للبوني • وسنعود فيما بعد الى الاشارة عن الدور الذي لا زالت مؤلفات البوني (الفعلية والمنسوبة اليه) تلعبه في يومنا هذا •

نظرة مفصلة الى كتاب شمس المعارف :

اتفقنا فيما سبق على أنه من المقطوع به أن شمس المعارف لم يؤلف دفعة واحدة ، أو على الاقل في شكله الراهن المعروف لنا . فشمس المعارف الذى عرفه القلقشندى ونقل عنه ليس هو شمس المعارف المتداول والمعروف لنا اليوم . وهناك عدد لا يقع تحت حصر من الشواهد التى تؤكد أن مؤلف الأجزاء الاولى ليس هو صاحب الاجزاء الاخيرة . ونسوق فيما يلى أبرز هذه الشواهد دون حاجة الى حصرها : -

١ - تتضمن الفصول من الحادى والعشرين الى الثلاثين كثيرا من التعبيرات التى لا نجدها فى الفصول السابقة . فنجد القارىء يخاطب لأول مرة فى الكتاب كله بعبارة : « اعلم يا بنى » (شمس المعارف ، الجزء الثالث ، ص ٢٧٢) .

٢ - من المؤكد أن الفصل الحادى والثلاثين المعنون : الحروف وخواصها المجلد الثالث من شمس المعارف ، من ص ٢٨٠ الى ص٢٨٩) **من تأليف مؤلف آخر . وذلك للاعتبارات التالية:**

أ - يطلق مؤلف هذا الفصل على دعوة كل حرف اسم : « أسماء » ، بينما كانت تعرف طوال الفصول السابقة باسم « دعوة » . هذا علاوة على أن التسمية الجديدة تخالف أسس السحر الرسمى كما نعرفها عند البونى وتشذ عن نوع المصطلحات التى يستخدمها .

ب - تسمى كثير من الاشياء الواردة فى هذا الفصل بأسماء مختلفة تمام الاختلاف عن تلك التى عرفت بها طوال الفصول السابقة . فالزجاج - كما كان يسمى هكذا طوال الفصول السابقة - يعرف هنا بالبللور مثلا . وهى تسمية ليست غريبة على مؤلفات البونى فحسب ولكنها غير مألوفة كذلك فى معظم كتب السحر الاخرى التى نعرفها .

٣ - نصادق نفس هذا الحكم على الفصل الثالث والثلاثين من شمس المعارف ، الذى نعتقد للأسباب التالية أنه من وضع مؤلف آخر : -

أ - تستخدم الاشعار بكثرة فى هذا الفصل على خلاف المألوف فى الفصول السابقة من الكتاب

ب - يستشهد هذا الفصل كثيرا بالشيخ السبتى (المتوفى عام ٧٢١ هـ - ١٣٢١ م) باعتباره الحجة الكبرى فى علم الزايرجة . فينسب اليه كثيرا مما جاء فى هذا الفصل من آراء وتعاليم . ونذكر هنا ما أوردناه فى بدء حديثنا من أن البونى قد توفى عام ٦٢٢ هـ الموافق ١٢٢٥ م فلا يعقل أن يكون قد نقل عن الشيخ السبتى شيئا

٤ - من الواضح كذلك أن الفصل التاسع عشر من الكتاب من وضع مؤلف عاش بعد موت البونى دون شك ، وذلك للاعتبارات التالية :

أ - من الراجح أن هذا الفصل قد ألحق بالكتاب بعد وفاة البونى . ومن اللافت للنظر هنا أنه لا يوجد بالكتاب - فى أى من طبعاته العديدة - فصل برقم عشرين اذ ينتهى الجزء الثانى من الكتاب بهذا الفصل التاسع عشر ، ويبدأ الجزء الثالث بالفصل الحادى والعشرين مباشرة .

ب - يشير مؤلف هذا الفصل صراحة فى مواضع عديدة منه الى أن درس على الشيخ السبتى وجلس اليه وحدثه ،وسمع منه ورأى عليه أحداثا معينة .. الخ . بل وأنه شهد موته ، ووصفه وكتب عنه .فاذا لم تكن هذه البيانات موضوعة عمدا للتضليل ، من يكون قد تم تأليف هذا الفصل حوالى منتصف القرن الثامن الهجرى (حوالى القرن الرابع عشر الميلادى) .

٥ - ترد فى الفصول الرابع والثلاثين حتى الثامن والثلاثين اختلافات بارزة عن الفصول السابقة من حيث الموضوعات التى تتناولها والمصطلحات التى تستخدمها . فمحور الحديث هنا هو الزايرجه والسيميا مما لا يتفق وتصور البونى لموضوعات السحر الاساسية . ثم لا تظهر هنا واضحة الاسس السحرية « العلمية » التى نعرفها عند البونى . هذا علاوة على طائفة أخرى من الشواهد التى تدعم هذا الرأى ، ونورد بعضا منها فيما يلى : -

أ - تظهر فى هذه الفصول لأول مرة كلمة « أس » التى لم نصادفها منذ أول الكتاب .

ب - يشير مؤلف هذه الاجزاء الى انتقادات أهل القرنين الثامن والتاسع الهجريين (الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين) للسحر والمشتغلين به،

والى ضعف شأنهم وهبوط منزلتهم الاجتماعية .
ويتضح من مضمون هذه الفقرة أنهـا قد كتبت فى القرن العاشر الميلادى . وسأورد فيمـا يلى نصهـا لما لها من أهمية كدليل على تاريخ تأليف الفصل ولما تلقيه ـ علاوة على هذا ـ من ضوء على مكانة السحرة فى المجتمع وتقييـم معاصريهم لهم : ـ « واعلم ان **أهل القرن الثامن** والتاسع وما بعدهما ينكرون العلوم كلها .

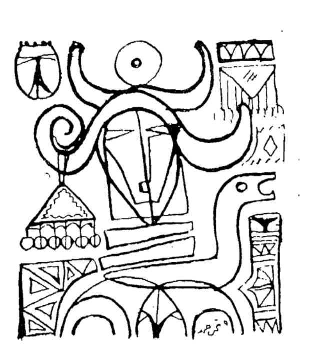
المقصود هناالعلوم السحرية أى السحرويدعون أن أهلها فقدت وأن أحدهم لو طلب من رشده اليها لوجدوا أن الله تعـالى وكل ملائكة العلوم الخفية مثل علم الصنعة الالهية . وعلمالحرفوعلم السيميا وقالوا فقدت أهلهاوهى موضوعة فىالكتب وان العلماء ما وضعوا هذه الكتب عبثا ووضعوا فيها أسرارا خفية . وفضـل هذا العلم يظهـر بالملازمة على الطاعات وتكرير العمل والتلاوةوأكل الحلال والقطع بالاجابة » . (شمس المعارف ، الجزء الثالث ص ٣٥٨ . ونلاحظ خصـائص الاسلوب المميز النوع من الكتابات ، وخاصـةـ الثغرات الكثيرة التى يحفل بها ، ولكنها واضحة من السياق) .

ج ـ لأول مرة يطلق فى هذه الفصول اسم « عون » على الملائكة أو الأرواح الخـادمة (التى يستعين بها الساحر فى أداء عمله) ، بدلا من المسميات التى ألفناها فى الاجزاء السابقـة من الكتاب مثل : « خادم » و « روحانى » «وملاك» أو « ملك » .

د ـ لأول مرة يطلق هنا على التوراة اسـم « التوراة العتيقة » .

ه ـ بدلا من الكلام ـ فى الاجزاء السابقة ـ عن الثوم ، نجد المؤلف يطلب هنا صراحة « رأس ثوم » ، وهـو تعبير عامى مصرى حديث ، ليس مألوفا على أى حال فى الكتابات السـحرية القديمة . كما نجد صفة الجمع من اسم لأول مرة « أسامى » وليس « أسماء » كما تعودنا فيمـا سبق وهو فى رأينا تأثير عامى واضح . والملفت هنا أن الميدان كله يتركز حول الاسماء أساسا ، وقد سبق أن ذكرت كلمة « أسماء » عدة آلاف من المرات على طول الكتاب .

و ـ نجد أن أحد أجزاء هذا الفصل ـ وهـو



عبارة عن صفحة واحدة - بمثابة مقدمة لفصل عن علم الصفة الالهية • فاذا طالعناه وجدناه مقدمة متكاملة لا بد وأن تكون بقلم مؤلف آخر • ومن الراجح أن هذا الفصل كان يكون في البداية رسالة مستقلة قائمة بذاتها تم الحاقها بالكتاب• كما هي - بمقدمتها - في تاريخ لاحق • وليس هذا الامر بالغريب أو النادر بالنسبة لهذا النوع من المؤلفات • فكل كتاب يظهر ومعه - في الذيل - بعض الرسائل الصغيرة لمؤلفين آخرين وتدور حول موضوعات قريبة (فكتاب شمس المعارف الذي بين أيدينا ملحق به : « رسالة ميزان العدل في مقاصد أحكام الرمل • ورسالة فواتح الرغائب في خصوصيات أوقات الكواكب • ورسالة زهر المروج في دلائل البروج • ورسالة لطائف الاشارة في خصائص الكواكب السيارة تأليف العلامة الفاضل السيد عبدالقادر الحسيني الأدهمي» ويبلغ حجمها أربعون صفحة) • وبين يدي طبعتان من الطبعات الكثيرة لشمس المعارف ، ترجع أولاهما الى حوالي عام ١٩٠٠ والثانية الى حوالي ١٩٥٥ • فنجد في الطبعة الاولى أن هذه الرسائل تحمل ترقيم صفحات مستقل عن الكتاب ، بينما نجدها في الطبعة الحديثة مدمجة في ترقيم الكتاب نفسه • وبوسعنا أن نتصور أن مثل هذا الوضع قد تكرر في الماضي أكثر من مرة بحيث تحولت كثير من الرسائل المستقلة التي كانت ملحقة بالكتاب بهذه الطريقة الى أجزاء منه متكاملة معه تكاملا تاما •

***

لا تحمل ترقيما مسلسلا من الصفحات فحسب بل دخلت كذلك في ترقيم الفصول •

ز - لأول مرة في هذا الفصل يطلق على أحد الأولياء الصالحين اسم « فيلسوف » من الواصلين

ح - لأول مرة يستخدم في هذا الفصل اسم « سوري » بدلا من التسمية الكلاسيكية «شامي» التي تنتمي الى ذلك العصر فعلا •

ط - يحكي مؤلف هذا الفصل حكاية يبدأها بقوله : « قال أحد المغاربة » •• ومن غير المعقول والبوني واحد من المغاربة أن يصوغ العبارة على هذا النحو •

٦ - أما الشواهد التالية فتثبت أن الفصل التاسع والثلاثين من الكتاب قد ألف في عصر لاحق على البوني : -

أ - يتناول هذا الفصل الاسماء الحسنى التسعة والتسعين بنفس الطريقة التي سبق أن عولجت بها في فصول أخرى •

ب - يدلنا أحد المواضع على عمر هذا الفصل على وجه الدقة ، أو على الاقل على وقت تعديله بواسطة مؤلف آخر أدخل عليه تغييرات أساسية ونعتقد أن هذه الفقرة لم تحذف من الطبعات الحديثة ، لأن دلالتها التاريخية لا تتضح الا بعد تأمل وفحص دقيقين • ولذلك لم يفطن اليها الناشر الحديث ويعتبرها اضافة الى الفصل ؟ هذا اذا كانت أصلا اضافة وليست معيارا يدلنا على تاريخ تأليف الفصل • تقول هذه الفقرة : - « فائدة لو شدت لها الرحال لم تسمح بها الرجال وقد سمحت بها وبغيرها في هذا الكتاب وهي أن الله تعالى تسعة وتسعين اسما تتجلى في كل سنة باسم منها • فعلى هذا يكون للأسماء تسعمائة وتسعون من الهجرة النبوية بتسعمائة وتسعين دورا (يقصد أن كلا من الاسماء التسعة والتسعين يكون قد ظهر عشر مرات حتى عام ٩٩٠ هـ) والفاضل من الالف عشرة الى تاريخ سنة اثنان وخمسون سنة (أي عام ١٠٥٢ هـ) فتعد من الأسماء الحسنى الى المميت فيكون هو تمام ذلك وتكون سنة ٥٣ القابلة (أي عام ١٠٥٣ هـ) تتجلى باسمه الحي وهلم جرا ، (شمس المعارف ، الجزء الرابع ص ٥١٠) •

٧ - كذلك الحال بالنسبة للفصل الاربعين ، **الذي لا يمكن اعتباره من تأليف البوني للأسباب الآتية :**

أ - أنه يتناول كالفصل السابق عليه علم الحروف ، مما يؤكد أنه كان في الاصل رسالة مستقلة ثم ألحقت بالكتاب على نحو ما فصلنا القول آنفا •

ب - ترد في هذا الفصل أنواع من البخور لأول مرة في الكتاب كالعنبر والند •

حـ - كما تظهر في هذا الفصل تعبيرات جديدة وفريدة مثل « شجرة الذنب » (ويقصد شجرة الكروم) (ص ٥٢٧) •

العناصر الصوفية فى فكر البونى وأسلوبه :

أشرنا من قبل الى أن أسلوب المؤلفات المنسوبة للبونى ــ بغض النظر عن الفصول التى أشرنا اليها وعن الاضافات الحديثة جدا ــ يتميز بالتجانس والطابع الخاص المتميز ٠ ولعل الاقتباسات القليلة التى أوردناها تعطينا فكرة عنه ٠ وأبرز ما يميز هذا الاسلوب العناصر الصوفية الواضحة التى أثرت ولا شك أكبر تأثير على أفكار البونى ومن تبعه وسار على نهجه من السحرة ٠

فيشير البونى الى كثير من المفاهيم والممارسات الصوفية : « كالرياضة » ، و « الخلوة » ، و « القاصد » ، و « الواصل » « والسالك »؛ و « السائر » ، و « والتجلى » ٠٠ الخ ٠ وهو **يعتبر كثيرا من الشروط الصوفية شروطا فى نفس الوقت لممارسة السحر** بالاسماء الالهية مثل : الصوم عن الطعام أو من ألوان معينة منه ، وكذلك الامساك عن النوم فترة معينة ٠٠ **الخ ٠ وتدل عناوين بعض مؤلفاته (أو المنسوبة اليه) على تأثيرات مباشرة من ميدان التصوف** (ويمكن للقارىء أن يرجع الى قوائم حصر المؤلفات المنسوبة اليه عند حاجى خليفة فى كشف الظنون وعند كارل بروكلمان فى تاريخ الادب العربى) فالبونى يميز تمييزا صارما ودقيقا بين عالمين مختلفين عالم علمانى غير طاهر وآخر طاهر مقدس ٠ ولكى ينتقل الانسان من أولهما الى الثانى لا بد له من الوفاء بكثير من الشروط ٠ **هذا الى أننا نلاحظ فى كثير من المواضع أنه لايخاطب القارىء العادى ، وانما المتصوف أساسا ٠** من هذا مثلا أن يعد القارىء بفضيلة الوصول الى درجة « الابدال » (وهى درجة صوفية رفيعة) جزاء له على الدعاء باسم معين من أسماء الله ٠

العناصر الدينية فى مؤلفاته :

على أن هذه المؤلفات لم تتأثر بالفكر الصوفى فحسب ، انما بالراث الدينى بصفة عامة ٠ وليس فى هذا شىء غريب أو شاذ ، فالعمل كله والكلام عن أسماء الله أساسا ومن الطبيعى أن تمتد اليه تأثيرات من مجال الدين الرسمى ٠ فنقابل فى مواضع كثيرة عديدا من آى القرآن ، والدعوات الشائعة فى الكتب الدينية الرسمية والاكثر من هذا والروايات الخاصة بصحابة الرسول صلى الله عليه وسلم وخلفائه ٠ وكان الهدف من سرد هذه الروايات دائما تأييد وتدعيم فعالية الوصفة السحرية المعروضة ٠

الحرص على الغموض والابهام :

ومن قواعد السحر الرسمى عند البونى عرض الافكار والاسرار بأقصى قدر ممكن من الغموض والكلمات الغريبة غير المفهومة ٠ فهو يسعى عامدا الى جعل نفسه غير مفهوم ٠ ولم يكن يعنيه اطلاقا أن يكون للكلمة السحرية معنى جليا واضحا بل ان الكلمة تكون أكثر فعالية وأقوى تأثيرا كلما كانت غريبة الأصل عديمة المعنى ، **بحيث أننا نجد كتب السحر الرسمى تفضل** استخدام كلمات أعجمية غير مفهومة ٠ ويعبر البونى عن أحد المواضع قائلا : « ٠٠ وكذلك سمنتهم فى علم الصفة أعنى الحكمة الالهية فانهم يذكرون فى مصنفاتهم فيها آخر التدبير قبل أوله وأوله فى آخره ويذكرون الحجر بأسماء ليست له ويذكرونه باسمه المطابق له فى غير موضع الاحتياج اليه وينفونه تارة ويثبتونه أخرى ويأمرون بأخذه وينهون عنه وكل ذلك تمويه على الجهال والعوام والحكيم الفيلسوف لا يتوقف عند ذكر شىء من ذلك بل يتأمل فيما فيه الكون ٠ أى الذى يحصل فيه النتيجة التى يرونها ويتأمل ما فيه الفساد أعنى الاشياء المتضادة للكون ٠ وليس غرضنا من هذا الكلام فى هذا المحل الا أنهم يموهون فى جميع كتبهم لغير الحكيم ٠ ومدار ذلك وقصدهم أن لا يطلع على علومهم الا حكيم ٠ فافهموا أغراض الحكماء ومقاصدهم وما يرونه من الرموز » ٠ (منبع أصول الحكمة للبونى ، ص ٩) ٠

لهذا تحتشد الكتب المنسوبة للبونى بعدد لا حصر له من الكلمات الغامضة ٠ وقد ازداد بمرور الزمن الشغف بهذا المنهج أعنى وضع وتركيب كلمات جديدة غير مفهومة ٠ بحيث يزداد عدد هذه الكلمات كلما كان المؤلف أحدث ٠ **وكثيرا ما توصف بعض هذه الكلمات الغامضة المؤلفة بأنها عبرية أو سوريانية ٠ ذلك أن العنصر السحرى ــ سواء كان الكلمة المنطوقة أو المكتوبة أو الساحر نفسه ــ يكون أكثر فعالية كلما كان غريبا ومنتميا الى خارج المجتمع ٠** فيعتقد فى المشرق

العربى أن الساحر القادر البارع يأتى عادة من المغرب ، أو من السودان • ويعتقد فى المغرب العربى أن الساحر المقتدر يأتى عادة من الطرق أو غيره من بلاد المشرق العربى وهكذا • وكم سمعنا من حكايات الاولياء الذين لاقوا التقديس والاجلال فى البلاد التى هاجروا اليها ، بعد الانكار والاهمال فى مواطنهم الاصلية وهكذا • فالمعتقد الشعبى بصفة عامة شغوف بالغريب وغير المحلى لغة كان أو انسانا •

ومن المهم فى هذا الصدد أيضا أن نعودفنتذكر الحقيقة التى سبق أن أثبتناها من قبل ، وهى أن المؤلفات المنسوبة للبونى ليست من تأليف شخص واحد •••

أثر عمليات النسخ المتكررة

وقد أدت كثرة المواضع الغامضة غير المفهومة ونسخ هذه المؤلفات على طول هذا الزمن بواسطة نساخ لا يحظون الا بمستوى ثقافى دون المتوسط أدى كل هذا الى الخلط فى كثير من الاسماء سواء كانت أسماء الهية أو أسماء أرواح وفى الصيغ السحرية • بحيث نجدها تحرف أو تطمس طمسا كاملا • وقد عالج العالم الالمانى هانز فينكلر أحد مظاهر هذه المشكلة فى استعراضه للصيغة السحرية العبرية « آهيا شراهيا أدوناى اصباؤوت آل شداى •• » فى كتابه : «الاختام والأشكال فى السحر الاسلامى » الصادر عام ١٩٣٠ •

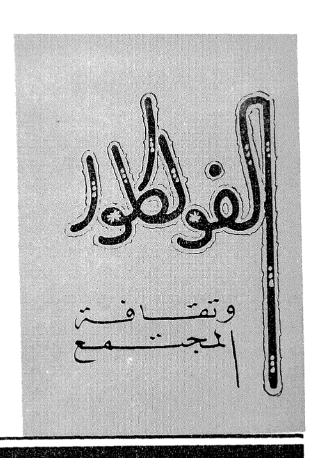
وقد ترتب على انخفاض مستوى ثقافة واضعى المؤلفات المنسوبة للبونى أن حفلت تلك المؤلفات بالعديد من الاخطاء والقصور فى فهم المصطلح الدينى أو التعبير عنه • فها هو البونى يصف كتابه بعبارة لا تجوز الا فى حق القرآن الكريم فقط اذ يقول : « هذا هذا كتاب لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه » (سورة فصلت الآية ٤٢) •

ويشيع فى مختلف أجزاء الكتاب استخدام كلمات من العامية المصرية • ولو أننا نلاحظ هذه الظاهرة فى نفس الفترة فى بعض المؤلفات فى أنواع أخرى من ميادين التأليف • ويصدق نفس القول على الميل الى السجع وغيره من المحسنات البديعية التى تنتمى الى تراث كتاب ذلك العصر وما تلاه من عصور •

وصفوت القول ان مؤلفات البونى كانت ، ولا تزال تمثل العدة الأساسية لكل مسلم مشتغل بالسحر داخل حدود البلاد المصرية على أى حال • ثم هى جزء أساس لا غناء عنه لكل مشتغل بتأليف صيغ سحرية • وقد نسخت من هذه المؤلفات — فى القاهرة وغيرها من العواصم العربية — طبعات لا حصر لها • وتتراوح هذه الطبعات بين كتيبات صغيرة ، ومجلدات تضم مئات الصفحات • وهى تحمل أحيانا اسم البونى كمؤلف لها وأحيانا أخرى اسما آخر ، وأحيانا ثالثة لا تحمل اسم أى مؤلف على الاطلاق ومن اليسير أن نحدد الاصل البونى والمواضع المنقولة عنه •

ويحدث أحيانا أن يغالى الناشرون فى هذا الاتجاه بحيث لا نعود قادرين على تبين الطابع النظرى للبونى • **اذ تنسخ من مؤلفات البونى كتب لا تخدم سوى الاستخدام العملى فقط** • والمثال النموذجى على هذه الفئة من المنسوخات مخطوطة : « شرح أسماء الله الحسنى » • فهى واحد من تلك الكتب التى يقتنيها الساحر الرسمى العادى ، وينقلون منها أحجبتهم ووصفاتهم • فهى بهذا تمثل قنطرة حقيقية بين ميدانى السحر الرسمى الخالص والسحر الشعبى الخالص ، وان كانت أقرب انتماء الى السحر الرسمى بالمفهوم الذى سبق أن حددناه فى مجال آخر (انظر : للمؤلف مقال بعنوان: « السحر الرسمى والسحر الشعبى » بالمجلة الاجتماعية القومية ، عدد مايو ١٩٧٠) •

« **محمد الجوهرى** »



دكتور أحمد مرسى

- ٣ -

عرض الكاتب فى الجزئين الاول والثانى من هذه الدراسة عن ثقافة المجتمع الشعبى الفنى تبدو من خلال المأثورات الشعبية الحية التى يتداولها المجتمع فى المناسبات المختلفة ، فأوضح فى الجزء الأول مدى تأثير الاطار الثقافى للمجتمع الشعبى على أفراده ، وما يضعه من أسس للسلوك العام الذى يدرب أفراده عليه ، وضوابط للعلاقات المختلفة التى تهيىء له أسباب الاستمرار • وأوضح فى الجزء الثانى القيم الاجتماعية ، والنماذج الانسانية والخلقية التى يحتفل بها المجتمع ويؤكدها ـ عن طريق أسلوبه الفنى ـ فى نفوس أفراده • كما تبين نظرة المجتمع الشعبى الواقعية الى الحياة والكون من حوله ، تلك النظرة التى يمكن أن تستشف من ممارسته للحياة وعلاقاتها المتشابكة المتعددة ، وتعبيره عنها • وهو فى هذا الجزء يستكمل دراسته لثقافة المجتمع الشعبى فى اطار المنهج الذى سار عليه فى الجزئين السابقين •

***

ينتظر المجتمع الشعبى من أفراده أن يكونوا دائماً على وفاق مع بعضهم البعض ، متعاونين لما فيه خير الجماعة ، غير متنافسين أو متكالبين على المنافع الشخصية ، فالمجتمع يلقى اهتماماً بالغا للتعاون والمشاركة كقاعدة عامة فى الحياة يهتم بها ويحافظ عليها ، ومن يصف الفرد غير المتعاون بأنه أنانى يحب نفسه، لاينفع أحدا فهو «لاللغيط ولا للبيت ، ولا للسيف ، ولا للضيف» ذلك أن المجتمع يقوم أساسا على التعاون الذى قد يتخذ التعاون شكل المشاركة بين فردين أو عدة أفراد، أو بين الانسان والحيوان •

فالحياة الواقعية قائمة على مثل هذا التعاون، اذ يشترك الانسان والحيوان فى كل ما يتصل بالزراعة من أمور ، ومن هنا كان للحيوان دوره الهام فى حياة المجتمع مما يظهر فى عديد من الحكايات الشعبية • وربما كان هذا التعاون الحادث بين الانسان والحيوان ، المتحقق فى الواقع ، هو الذى جعل الحكايات الشعبية تنسب لبعض الافراد القدرة على التفاهم مع الحيوانات وفهم لغتها ، والتحدث معها ، وربما كان ذلك امتدادا لعقائد طوطمية قديمة •

وأيا كان الامر فالذى لا شك فيه أن الحيوان عامل مؤثر يظهر تأثيره فى الحكايات الشعبية ، ولا يقتصر تأثير الحيوان على ما يمكن أن يتم من تعاون بينه وبين الانسان فحسب ، بل ينسحب هذا التأثير على جعل البطل فى الحكاية من الممكن أن يخرج من صورته الادمية بطريق السحر ، الى صورة الحيوان • بل ان الامر قد جاوز ذلك أيضا



فى أنه جعل الام والأب أحيانا عندما يعجزان لفترة طويلة عن الانجاب يتمنيان ابنا فى أى صورة ، وتكاد كل حكايات هذا النوع أن تحكى الاستجابة لهذه الرغبة ، وميلاد الابن الذى قد يتخذ شكل حيوان أو شكل انسان ناقص ، وتنسب الحكاية دائما لمثل هذا (المسخ) قدرات غير عادية ليست فى امكان الفرد العادى .

ويوضح تحليـــل مأثورات المجتمع الشعبية انها قد تناولت موضوعات كثيرة تتصل بالحياة والموت ، وكل ما يقع بينهما ، مما يتفق مع الاطار الثقافى للمجتمع . وجانب المعتقدات الدينية الذى ينعكس على هذه المأثورات أحـد الجوانب الهامة التى يبدو فيها تأثير ثقافة المجتمع واضحا جليا . فالمعتقد الدينى وأحد من أهم الروابط الاساسية - ان لم يكن أهمهـــا جميعا - التى تربط بين الافراد وتؤكد من انتمـائهم الى المجتمع . ويتخذ الشـعور الدينى فى المجتمع الشـعبى شكلين متميزين ، الاول هو الايمان المطلق بالدين ، ذلك الايمـان الذى لا يزعزعه شىء ، انه الايمان بالله سبحانه وتعالى وأنبيائه وبكل الاسس التى تكون فى مجموعها الاديان السماوية . أما الثـانى فهو ذلك الشعور العاطفى بالارتبـاط بقــوى روحية كبيرة مؤثرة فى حياة الانسان ، قد تبدو فى شكل ولى من الاولياء ، وقد تبدو فى شكل قوة أو قدرة خارقة ، يعتقد الانسان بوجودها ، ويرغب فى أن يتكامل معها أو يسمو اليها . والفرد فى المجتمع الشعبى يضع المعتقد الدينى فى مكانه اللائق به من نفسه ، ومن عقله ، ذلك أنه بالنسبة اليه وسيلته التى يفسر بها حياته وموته ، ويحكمه فى كثير من علاقاته بالآخرين، الى جانب الوظيفة الاساسية التى تتضح فعلا من خلال المأثورات ، وهى التى يمكن أن تضم ما سبق قوله ذلك أن الانسان عن طريق الدين يمكنه أن يفهم العـــالم الذى يحيط به ، ويحفل بالكثير من الغموض ، مما يقف الفرد أمامه عاجزا ، ولكن الدين يستطيع أن يعطيه اجابات شـــافية مقنعة عن كثير مما لا يستطيع فهمه أو تعليله . ولا شـــك أنه يمكن ملاحظة أن بعض المعتقدات التى توجد فى ثقافة المجتمع الشعبى ، لا تنبع أصلا من الاديان السماوية التى يؤمن بها الناس ، كالعرافة ، والتنبؤ بالغيب ، والسحر ، وما الى ذلك ، ولكنها مع ذلك تلقى استجابة عند النـــاس الذين يولون هذه المعتقـــدات الثانوية اهتـــماما كبيرا ، ولذلك فان مأثوراتهم الشعبية حافلة بالـــكثير منهــــا ، ومن ثم فان تأمل هذه المأثورات ذو فائدة كبيرة فى هذا الشأن . وسوف يشير الباحث الى هذه الجوانب المتعددة للمعتقد الدينى ، بادئا بالمعتقدات الاساسية ، ثم الثانوية بعد ذلك .

ان الاسلوب الشـــائع - الذى تعارف عليه

المجتمع لحكاية الحدوته ــ كما سبق أن ذكر ــ هو البدء بالدعوة الى توحيد الله ، والصلاة على النبى (عليه الصلاة والسلام) وهو يمثل تقليدا متبعا، لا يحيد عنه أكثر الرواة ، ويقــوم بوظيفة هامة سبقت الاشــارة اليهـــا ، كما يعكس جانبا من المعتقد الدينى الجمعى ، لقد ذكر أحد الرواة ان « الكلام ما ينفعش الا اذا ابتدى الواحد بالصلاة على النبى ، وختم برضه بالصلاة على النبى » • الـكلام مايجيش» • ولذلك فان الرواة حريصون دائمـــا على أن يبـدأوا فى كل مرة بالصلاة على النبى ، كما يختمون أيضا بالصلاة على النبى :

البداية :

وأصلى واحب الى •• يصــلى على النبى ••
نسينا الهضابى من الـ •• غزاله وجارها••
يالولا النبى لم كان •• شمس ولا قمـر ••

ولا كوكب يضوى •• على الوديان ••

الخاتمة :

ونصلى على النبى ••

فالتصور الشعبى اذا هو أنه لا بد من البدء باسم الله ، ففى قصـــة « ابراهيم الدسوقى » رضى الله عنه يبدأ المغنى :

دانا بديت باسم الاله •• الذى خلق النبى الأول
أفضل من النور •• وكانت خلقته الاول ••
من قبل آدم ونوح •• ظهر النبى الاول ••
ياغفلان وحد مولاك •• الى خلقك ولاينساك•
ان بعت لك رزق حداك •• الرزق عند الله
منشال ••

وقبل ماياكلنا الدود •• نوحد عظمـــة من
لا ينام ••

ياغفلان وحد ربك •• والتقى عمر قلبك ••
لا يـوم بتسعى لرزقك •• الرزق عند الله
منشال ••

ثم يقول :

ياحاضرين صــلوا على الزين •• على النبى كحيل العين ••

ويبدأ بعد ذلك فى رواية قصة هذا الولى • انهم يرون ذكر النبى قبل أى كلام ، لان « صلاة النبى مكسبه » ،كما تقــول الاغنية الشعبية ، فالنبى عليه الصـــلاة والسلام هو شفيع المؤمنين يوم القيامة ، ولذلك فتوجيه الخطاب اليه أسلوب شـائع فى الاغانى والمواويل الدينية ، وفى أغانى العمل أيضـــا • ففى احدى الاغانى الدينية يقول المغنى :

مدد •• مدد •• مدد يا منى عينى
مرادى وقصدى واعتقادى ونيتى
مدح رسول الله خير البرية
نبى له المرج والحوض واللوا
ومسكنه الفردوس أشرف بقعه
نبى رأته الشمس حسنا تعجبت
وقالت له انت من القبيلة ••
قال لها ربى من النور صاغنى •• يامدد ••
يا مدد •• يا مدد •• يا مدد

ويغنى الصيادون أثناء عملهم :

قائد الجماعة : كل ما يشدوا المحامل ••
بقية الصيادين : للنبى قلبى يهيم ••
× وقصدنا باب مولانا ••
ــ وكريم يارب ماتنسانا ••
× لاسعى وأزور النبى ••
ــ وارمى حمولى عليه ••

***

وهـكذا ، فان الاتجـــاه الى الله ، والتشفع بالنبى ، انما يرتبط برباط وثيق ، بالايمان الذى يتعمق وجـدان الفرد فى المجتمع الشعبى ، ومن ثم ينعـكس دائما على سلوكه ، وأنماط تعبيره ، ذلك أن الدين عنصر أساسىفى الحياة ، لايستطيع الفرد أو المجتمع أن يتصور أنه يمكن العيشبدونه ولذلك فهو دائم التمثل له ، والتعبير عنه •

أما المعتقدات الشـانوية وهى التى تكون جزءا هاما أيضـــا من المعتقد الدينى العام فتدور حول كرامات الاولياء ، وسير حياتهم ، وما تحفل به من الخـــوارق التى ينسبها المجتمع اليهم ، لتأكيد قدرتهم التى يمتازون بهـــا عن غيرهم من الاحاد العاديين ، والتى جاءتهم من عمق ايمانهم ، وقربهم الى الله سبحـــانه وتعالى • والمجتمع الشعبى فى مصر يحتفل بالعديد من الاوليـــاء ، وقد سجلنا نموذجين لاثنين من المغنين المحترفين الذينيتنقلون بين القرى فى مصر ، وينتشرون فى مناســبات الموالد، ويشتهرون بأداء القصص الدينى الغنائى، الاول يحـكى عن كرامات « ابراهيم الدسوقى » والآخر عن «السيد البدوى» (رضى الله عنهما) • فالدسوقى فى التصور الشعبى :

المدد ياسيدى ابراهيم •• ياللى مافت العيان
وياللى مافت المنضام•• اذا عدىعلى بحر الشام
بتنجده يادسوقى قوام •• لو كان غرقان فى وسط الابحار

أما ميلاده :

وليله روحت ع الدار •• تجرى والعرق تيار
تسمع فى بطنها الافكار •• من قبل ما يظهر ويبان
لما كمل تسع شهور •• جاها النبى فىالبيت يزور

قاموا حولها بنات الحور •• وولدوها شيخ الاسلام

ولدوها سيدى ابراهيم •• وفرشوا له الفرش حرير

قالو لها يا ام ابراهيم •• عين الحسود خلجت من نار

وتمضى القصة ، لتحكى ميلاد هذا الولى ، وكراماته التى بدأت منذ ميلاده ، فقد ولد فى رمضان ، فبدأ حياته بصوم هذا الشهر الكريم ولما يكمل من العمر يومين :

لما كمل اليومين•• ياحاضرين صلوا على الزين
قال أنا أسمى سيدى ابراهيم •• محبوب النبى وانا لسه صغار

أما عندما اكتمل له من العمر عشرة أيام :

ولما كمل عشر أيام •• لماكمل العشرة •• قرا الحمد مع البقرة(١)
ميه وأربعة وعشرة •• سيدك ابراهيم حمل القرآن ••

وتقوم هذه الكرامات التى تنسب الى الاولياء بوظيفة أساسية ، تؤكد من احساس الفرد ، والمجتمع بالولى ، والتفافهما حوله ، فهو بالنسبة اليهما النموذج الذى يجب أن يحتذيه الافراد ، ويسيروا على منواله ، سواء من ناحية الايمان ، أو السلوك ، فالاولياء يصورون دائما فى صور مثالية ، وخاصة من الناحية الخلقية ، ولعل ذلك من تأثير الصورة التى يحتفظ بها وجدان المجتمع للنبى عليه الصلاة والسلام ، فهو الانسان الكامل خلقا وخلقه ، الا أن المجتمع لا يخلط بين النبى وبين الاولياء مطلقا ، ولا يساويهم بأى حال من الاحوال ، ولكنه ينزع الى أن يصور نموذجا من السلوك المثالى ، يختلف بالضرورة فى كل من الحالتين •

والتنبؤ بالغيب معتقد يجد قبولا لدى المجتمعات الشعبية ، وغير الشعبية، ولعل مايشيع من قراءة الكف ، أو الفنجان ، والقدرة على معرفة المستقبل من دلالات خطوط الكف أو الاشكال التى يرسمها ما يتبقى من بن فى الفنجان ، يمكن أن يسهم فى تأكيد هذه الظاهرة ، الا أن القدرة على التنبؤ بالغيب عند المجتمع الشعبى مقصورة على اناس معينين ، لايبلغون درجة الولاية ، ولايهبطون الى مستوى الافراد العاديين • انهم أفراد أوتوا من العلم وصدق الحدس ، ما يمكنهم من معرفة ما يخبئه المستقبل للانسان وتنسب هذه القدرة كثيرا الى اناس كانوا على حافة الموت ، وتمتلىء الحكايات الشعبية بالكثير من الصور التى تؤكد ذلك ، ففى قصة الزير سالم يقول حسان اليمانى وهو يشرف على الموت :

سنة ١١٠٠ تدوب الرعية •• ماتلقى جبل تدارى حداه

يصح الخلس ولبن الهلف •• تعمر الاسواق على روس النساء

ويبقى الجار يرحل من جار جاره •• ولمايبقى الاخ يشكى من أخاه
وتظهر ناس كبار العصب •• ياما نقاسىمنهم تعب •• وياويل مصر من صفرا للجاه

ويقتل كليب فى وسط الجناين •• علشان عجوز تأتى فى الحماه

ويقتله جساس بن مره •• بحربه سنها يشلع ضياه

وفى نص آخر يقول مخاطبا كليب :

« اصبر عليه ساعة من الزمان •• علشان أخبر على اللى هايجد فى آخر الازمان

فمهل عليه ساعة من الزمان •• ففتى اليمانى بالعزيمة •• ويقول له :

ياكليب انت هاتقتلنى بسيفك •• وهايقتلك جساس بسيفه •• ويفوتك ملقح فى الخلا والحمايد •• ويظهر بعد موتك الزير سالم شديد البطش قهار العبابد •• ويظهر بعد موتك الزير سالم بفنى أولاد مرة ، ومايخليش فيهم الاديار ، ولا نفاخ نار ، ويبنى من جماجمهم قصوره عاليين

.. ويدور سور من روس النساء .. ويظهر جيش في نجد العريضة عدد السيل واكتر م الجراد .. يدوس على الـــزناتي في أرض تونس .. بزرو المنيه في البـــلاد .. ويظهر منك الجرو هجرس يقتـــل جســـاس خاله .. أما الزير فتقتله العباد ..»(١)

ولا تقتصر هذه القدرة على التنبؤ بالغيب على القريبين من الموت ، ولكنها تنسحب أيضـا على طوائف أخرى من الافراد ، ولعل أشهر من تنسب لهم العقلية الشعبية مثل هذه القـدرة « ضاربى الرمل » أو « الضمارين » ففى نفس حكاية الزير سالم ، يفسر «الرمال» لحسان اليمانى حلمه الذى يلخص الاحداث التى ســتتوالى بعد ذلك ودائما تثبت الحـــكاية صدق نبوءة الرمال ، التى قـد لا يصـــدقها بطـل الحكاية فى البداية ، يقول الراوى :

أنا أول ما نبــدى نصلى على النبى .. نبى عربى له كل جمعة عيد

قال اليمانى عشت من الاعـــوام ١٥٠٠ .. عشت من الاعوام وانا متسلطنين

أنا باحسب لان الدهر دام لى .. أتارى الدهر غدراته قريبين ..

ويارمال فسر حليمى .. حلوم الليل عليه مرعبين ..

حلمت الرعد يدوى فى الجنـاين .. يهردم فى القصورا العالين

حلمت ان مدينة من فوق مدينـــة .. ومن فوقيها هوادج سايرين

حلمت ان القصر أظــلم عليه .. ولا عندى سعيف ولا معين

ويارمال فسر لى حلومى .. حلوم الليل عليه مرعبين

قال له يا ملك ادينى أمانك .. أمان الله يخزى الكذابين

قال له عليـــك الامان ثم الامان .. يارمال تقول .. أمان الله ولا تكون خايفين



قال له عمرك راح وزمانك ولى ‥ ما بقالك من الزمان الا قليل

تلات سنين ياملك القبايل ‥ وفى الرابعة هاتموت ياعز الملوك الكاسرين

ظهر لك ولد من خلفة ربيعه ‥ صغير السن بعيون واسعين

ويقتلك ياعز البوادى ‥ على فراشك وانت

ويلفت النظر هنا حقيقة أخرى هامة ، هى وظيفة الحلم فى الحكاية الشعبية ، أو بمعنى أكثر دقة ، وظيفته فى الحياة نفسها ٠ ان الفرد يعتقد فى الحلم اعتقادا كبيرا ومن المألوف أن يسمع الانسان عبارة «اللهم اجعله خير» من السامع الذى يحكى له الحلم ، مما ينبىء عن أهمية ماسيقال ، والتمنى بأن يكون خيرا ، ويتوقع الفرد دائما أن يتحقق الحلم ، خاصة اذا كانت له تجارب سابقة فى هذا الشأن ، فالحلم يكاد يكون هو الآخر أحد الوسائل التى تنبىء الانسان عما سيحدث فى المستقبل ، ولعل ما يلقاه الحلم من احتفال الناس به ، مرجعه الى أنه فى الغالب الاعم انعكاس لتفكير الانسان ، ورغباته وأحلامه ، وأحداث حياته ، التى تبدو فى شكل هذه الصور التى يراها النائم وكأنها تحدث أمامه ، بل انه قد يشارك فيها أحيانا ٠

أما السحر ، فهو أحد الاساليب التى يعتقد المجتمع الشعبى انه يستطيع عن طريقها ، اخضاع القوى الخارقة لرغباته وأمانيه ، أو التخلص بها من موقف متأزم ، لا تجدى فيه شجاعة الفرد ، أو حيلته ، أو الانتقام به من عدو متربص ويختص بالقدرة على السحر أيضا أفراد معينون ، منهم من يستخدمه للاضرار بالناس ، ومنهم من يحقق به خيرهم ، وايا كان موقف هؤلاء السحرة الا أن المجتمع يخافهم ويخشاهم ، ولا يحبهم كما يحب «ضاربى الرمل» ، أو «قارئى الكف» ٠ والحكايات الشعبية أكثر انماط التعبير الشعبى حديثا عن السحر والسحرة ٠ وليس من الضرورى أن يقوم الانسان بسحر غيره ، فيحدث فى كثير من الاحيان أن يحدث السحر بنفسه ، فيغير من هيئته ، وشكله وقد يخرج من صورته الآدمية تماما ، استجابة للموقف الذى يفرض عليه ولا يستطيع الخلاص منه الا بهذه الوسيلة وفى احدى الحكايات الشعبية التى سجلناها تعلم الفتاة التى سجنها المغربى الشاطر حسن كتاب السحر ، حتى يستطيع أن يتخلص من المغربى الذى سجنها ، وأتى به الى ذلك المكان ليحصل من ورائه على كنز ثم يقتله بعدها ، وتوصيه الفتاة بما يجب عليه أن يفعله ، وتحذره من الوقوع فى الخطأ لان ذلك يعرضهما للخطر ، ولكنه يقع فيما حذوته منه ، فيطارده المغربى ومن ثم يسحر نفسه حمامة ولكن المغربى المتمكن من فنون السحر يغير من هيئته بقدرته على السحر ، الى صقر ويطير وراءه مطاردا ، فيتحول الفتى من حمامة الى رمانه ، ويقذف بنفسه الى جماعة من العمال ، ولكن المغربى لا يتركه فيتنكر فى شكل رجل كهل ، ويستعطف العمال أن يعطوه هذه «الرمانة» من أجل طفله الصغير المريض ، ولكنهم لا يعطونها لهم ، ويقدمونها هدية للملك الذى يكافئهم على صنيعهم ، ويذهب المغربى ليستعطف الملك من أجل ولده المريض ، الذى لن يبرأ الا «بهذه الرمانة» ، ويرق قلب الملك للرجل الكهل ، ــ المغربى ــ ويعطيه الرمانة ، ولكنه قبل أن يسلمها له ، يوقع الشاطر حسن ــ المسحور على هيئة الرمانة ــ نفسه من يد الملك ، ليتناثر حب الرمان ، ويندهش الملك عندما يرى ــ الرجل الكهل ــ حبات الرمان المتناثرة يتحول الى دجاجة ، ويبدأ فى التقاط الحب ، ولكن احدى حبات الرمان وهى التى بها روح بطل الحدوته تطير لتستقر تحت وسادة الملك ، وهنا سحر الشاطر حسن نفسه سكينه ، ضرب بها الدجاجة فقتلها ، ومن ثم عاد المغربى الى هيئته الاولى وانتهت قدرته على السحر ، بسبب موته ، وفاز الفتى بالكنز والفتاة ٠

كما يرتبط بالسحر أيضا القدرة على تحقيق الرغبة ، عن طريق الجان أو العفاريت الذين يسخرون لخدمة الانسان ، لانه يمتلك الوسيلة التى يخضعهم بها ، سواء باستخدام «خاتم» أودع به قوة قاهرة لاقبل للجنى بالوقوف أمامها ، أو عدم تلبية رغباتها ٠ أو بالتفوق على الجنى نفسه ، ومن ثم يخضع الجنى للانسان ، كما حدث فى حكاية أبى زيد مع سليط الجان ٠ ومن أشهر الوسائل التى يخضع بها الانسان الجن لخدمته «خاتم سليمان» الذى أصبح الاعتقاد فى قدرته على تسخير الجان أمرا لا يقبل الشك ، بل انه قد أصبح أيضا أسلوبا للتشبيه فى الاغنية الشعبية ، فالشائع أن يشبه «فم الفتاة» بأنه كخاتم سليمان ، والمقصود بهذا التشبيه أن الفم يكمن فيه من السحر ما يكمن فى هذا الخاتم الذى ما أن يلمسه الانسان حتى تجاب كل مطالبه ورغباته ٠

واذا حاولنا أن نتتبع كل المعتقدات الثانوية فاننا لا بد أن نفرد لذلك بحثا منفصلا ، قائما بنفسه ، ذلك أن هذا الامر لا تكفى فيه الاشارة العابرة أو الالمام السريع ، لارتباطه الوثيق بحياة الناس وعلاقاتهم المختلفة فى اطار مجتمعهم • ولكن حسبنا أن نثير بعض جوانب الموضوع ، لعل دارسا آخر أن يهتم به ، ومن ثم يستطيع أن يقدم فيه الكثير ، مما تقصر عنه هذه الدراسة الآن •

ان النظرة الموضوعية التى ينظر بها الفرد فى المجتمع الشعبى الى الحياة •• تنسحب أيضا على نظرته الى الموت • انه يرى أن الموت شىء قاس ، لا يمكنه أن يتحكم فيه ، أو أن يسيطر عليه ، الا أنه يسلم به ، ويرى أنه شىء لا بد منه ، لا يستطيع الهرب أمامه مهما حاول ، أو التخلص من قبضته مهما بذل فى سبيل ذلك من جهد • ويهيىء الاطار الثقافى للمجتمع أن يقبل الفرد حقيقة الموت ، فهى حقيقة بالغة الوضوح ، ومن ثم كانت المشكلة الاساسية التى لا بد من أن تجد لها ثقافة المجتمع حلا ، هى الاسلوب الذى يمكن به جعل الموت مقبولا عند الناس • ولا شك أن الثقافة الدينية لها أثرها الواضح فى هذا الشأن، كما أن العقلية الشعبية الممعنة فى التسليم بالقدر، وعدم الثقة بالدنيا كان لهما دورها الذى لا ينكر أيضا ، فالحكايات الشعبية مثلا لا بد من أن تنتهى نهاية سعيدة وأن ينتصر الخير ، ولكنها تتجاوز هذه النهاية السعيدة فى الغالب الاعم الى النهاية الحتمية وهى الموت • والواقع أنه مهما كان الامر ، فالموت رغم كل شىء ، من أصعب الاشياء التى يؤمن بها المجتمع الشعبى ، وينعكس هذا على البكائيات التى تمثل رد الفعل المباشر للحدث ، وهو الموت ، تقول البكائية :

شبابك اللى أنا عدمته ••
لو كنت أقدر كنت حشته ••(١)
ياريتك ياموت ماكنت خدته ••
ولوعت قلبى من بعده ••

فالباكية لو استطاعت أن تمنع عنه الموت ، ما ترددت فى ذلك لحظة ، ولكنه الموت الذى لا يرحم متى آن الأوان :

ياريتنى كنت بدالك يابنى •• ياريتنى كنت بدالك ••

وتفضل ياحبة عينى علشان عيالك ••

ياريتنى كنت مطرحك ياضنايا •• ياريتنى كنت مطرحك ••

وكنت فضلت يانضرى تنور مقعدك ••

بل انها كانت تتمنى أن ترحل بدلا منه ، رحمة بأطفاله الصغار ، الذين لن يجدوا لهم نصيرا ولا معينا ، ومن أجل بيته الذى كان مضيئا فى حياته :

دا أنا دموعى بتنزل همايل •• كل ماشوف صحابك ••(٢)

تنزل دموعى همايل ••
لا حد عاد ينفعك •• ولا يخبط على بابك••

كما أن البكائية ترسم للمتوفى صورا كثيرة، فقد يتضح فيها تأثير الاطار الثقافى للمجتمع ظاهرا جليا فهذه الصورة التى تشبه الميت بالبرج «برج الحمام» العالى الذى تهدم ، وأصبح خاويا ، لا فائدة منه فتقول :

ياندامهياندم •• يابرج عالى وانهدم ••

وانهدم هدمه جسيمه •• وانجطع منه العشم ••(٣)

تستعير صورة معروفة فى المجتمع الشعبى فى القرية ، وهى لم تستعرها عبثا ، ولكن لانها ذات دلالة خاصة لا يمكن أن تعادل فى صدقها صورة أخرى لها نفس المعنى • فصورة البرج فن الصور المألوفة فى كل قرانا المصرية عامة ، وهو بناء شامخ يعج بالحياة ، ويموج بمظاهرها المختلفة ، ولكنه فى لحظة واحدة يتهدم ، ويصبح أثرا بعد عين •

واذا كانت البكائيات تمثل الانعكاس الطبيعى للمشاعر التى يستثيرها الموت ، فان كثيرا من أشكال المأثورات الشعبية قد اتخذت من الموت وما يحيط به من مظاهر موضوعا فالمثل الشعبى يقول «باخى وفر مدامعك ، فى الحى ملنفعتنى ، وفى الموت مانا سامعك » وتقول أمثال أخرى «المعزية(١) ماتجرحش خدها «و» بعد سنة وست أشهر ، جت المعددة(٢) تشعر» و « حياة وراها الموت ماى هنية ، لو كان نوار الجريصة جوتها»(٣) «من مات أبوه ملك رشده ، ومن ماتت أمه كتر همه ، ومن مات أخوه انكسر ضهره» فهذه الامثال وغيرها تلخص بعض التجارب التى ترتبط بالموت ، فالمثل الاول يتخذ من البكاء الكاذب على الميت بعد الوفاة موضوعا للسخرية ، ذلك لان

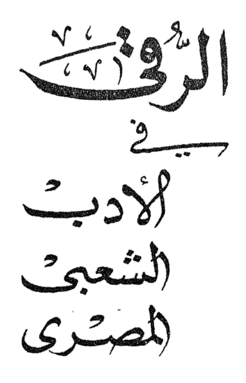
الذى يبكي ويتحسر لم يقم بحق المتـــوفى أثناء حياته ، ولم يكن عونا له على الحياة ، وهكذا فانه كان بعيدا عنه أثناء حياته ، وهو بعيد عنه أيضا بعد وفاته لانه لايسمعه. أما المثل الثانى فهو تعبير حاد عن الملاحظة الذكية التى ثقفهـــا الفـرد فى المجتمع مما يحيط بالموقف من مظاهر فالمرأة التى تأتى للعزاء فى المتـــوفى ، ليست بالطبع كأهله اظهـــارا للحزن أو التفجع عليه ، ومن هنا فانها عندما تلطم خديها تلطمهما فى رفق أما من يهمها الامر ، فانهـــا تمزق خديهـــا دون أن تدرى حزنا وألمـــا لفراق فقيدها العزيز عليهـــا . وتختلف المواقف التى تعقب المـــوت ، باختـــلاف درجة القرابة الى الميت فى اطار الاسرة الصغيرة ، فمن مات أبـــوه يختلف موقفه عمن ماتت أمه ، وعمن مات أخـوه . فمن مات أبوه ملك أمره ، اذ أنه سوف يواجه الحياة وحده ، أما من ماتت أمه فان همه سوف يزيد ويكثر عن ذى قبل ، ويأتى هذا الشعور معبرا عنه فى مثل آخر يقول «اللى بلا أم حاله يغم» ، فالمجتمع يحتفظ للام بمكان لا يعادله مكان آخر ، ذلك لأنها عنصر تجميع للاسرة، تقوم على رعايتهـــا وخـدمة أفرادها ، ولذلك فالمثل الشـعبى يضعها أحيانا فى مرتبة تفضـــل مرتبة الاب نفسه «الآب يطفش ، والام تعشش» أى أن الاب يفرق أما الام فهى التى تجمع وجدان أبنائها بمـــا تتصـــف به من حنان وقـــدرة على البذل والتضحية . وأما من مات أخوه ، فقد فقد سندا قويا عبر عنه المثل «بانكسر ضهره» .

هذا عن الامثال الشـــعبية ، أما الحزر فانه يهتم بأشياء أخرى غير تلك التى يهتم بها المثل، من علاقات اجتماعية ، وتجارب يمر بها الفرد ، انه يهتم بالمظـــاهر المادية التى ترتبط بالموت ، كالقبر مثلا ، «حاجة تشيل ميه وألف ولاتتمليش» والكفن الذى يلف به المتوفى « حاجة لو شفتها ماتلبسهاش ، ولو لبستها ماتشوفهاش» . وعلى ذلك فالمـــوت الى جانب ما يحظى به من اهتمـــام المجتمع سواء من ناحية السلوك الذى يتخذ شكل العادة المرعبة التى لا يحيد عنهـــا الفرد اذ يطلب اليه دائما أن يشارك فى العزاء والتخفيف عن أهل الفقيـــد والا لامه المجتمـــع وانبه على ذلك تأنيبا شديدا ، أو التعبير الذى يتخـــذ شكل البكائية التى يرثى بهـــا المتوفى ، فهـــو اطار لكثير من الظواهر التى ترتبط بحياة الناس ، وتؤثر على علاقاتهم ببعضهم البعض .

د . أحمد مرسى



الرقى في الأدب الشعبي المصري



عبد المنعم شميس

حاول كثير من العلمـــاء تفســير ظاهـرة الحسد ، ويدل هـــذا على اعترافهم بوجود هـذا المجهول الذى حير الناس ، ولعب بعقولهم ٠

وآخر ما وصل اليه العلماء فى هذا المجال هو تفسيرهم لهذه الظاهرة بأنها كهربائية مغناطيسية شريرة تسرى من الحاسد الى المحسود عن طريق حاسة النظر أو اللمس أو الشم أو السمع ٠

وتروى روايات كثـيرة عن الحاسدين تحير الألباب ، وتجعل كثيرين يعتقدون أن الحســد حقيقة ٠

ورغم تقـــدم الدراسات السيكولوجية فان الدارسين لم يستطيعوا تفســير هــذه الظاهرة تفسيرا علميا مؤكدا ، بل ان معظمهم لم يلتفتــوا اليها باعتبارها من الخرافات التى لايجوز الوقوف عندها رغم وجود التفسير الذى اجتهد فى تعريف مجهول بمجهول آخر

الحسد عند المصريين

وقد جرى العرف عند المصريين بتوقى الحسد والحاسدين ، فكان من عاداتهم القـــديمة وضع تمساح محنط فوق باب البيت حتى تبتعد العين الشريرة عنه، كما كان بعضهم يضع حدوة حصان بدلا من التمساح لسهولة الحصول عليها ، وظلت حدوة الحصان من الاشــياء التى تستخدم لمنع الحســـد ، تصنع منهـــا حاملات المفاتيح وبعض الادوات المســـتخدمة فى الزينة لتبعد العين عن صاحب هذه الاشياء ٠

وكان من عادات الفلاحين فى مصر أن يعلقوا على صدغ الجمل نعلا قديما ، وعلى صدر الفرس ناب ضبع ، وعلى صدر الحمار ناب ذئب ؛ كمـا كان من عاداتهم أيضـــا وضع قطعة من الفاسوخ أو الجاوى فى شعور الاطفال ، واستخدموا أيضا الخرز الازرق يعلقونه فى رقاب أطفالهم ابعادا لعين الحسود ٠

وهناك أشياء كثيرة موصوفة لرفع الحسد ، ومن أشهرها الودع ، وعظام الطيور الجارحة ، والعقود الضخمة المصنوعة من الكهرمان أو الزمرد أو غيرهما من الاحجار والاخشاب ، ولازالت بعض فلاحات مصر يتوارثن هذه العقود ولا يفرطن فيها أبدا باعتبارها من المقدسات عندهن ٠

العين أشد الحواس حسدا

وقد أثيرت فكرة الحسد فى التفكير الشعبى المصرى،وأخرجت عبارات شهيرة تجرى على ألسنه الناس مثل قولهم (العين تفلق الحجر) و (عين الحسود فيها عود) ٠ وتستخدم مثل هذه العبارات فى اتقاء الحسد حين يكتبونها على سيارات النقل والركوب فى ريف مصر بكثرة لافتة ٠

ويرجع المصريون معظم مايصيبهم من كوارث الى الحسد ، ولا زالت طبقات كثيرة من الشعب ترجع الاصابة بالامراض المستعصية الى الحسد أو مس الشياطين ٠ ولا زال بعض الفلاحين يعتقدون أن الحيوانات النافقة عندهم قد أصيبت بالعين الشريرة ٠

ومع الاعتقاد بوجود أنواع من الحسد عن طريق اللمس والشم والسمع، فان الشهرة الغالبة هى الحسد بالعين ٠

رقوة المحسود

وبسبب العين الحاسدة اتجهت المأثورات الشعبية الى عين الحاسد وأصبحت طقوس الحسد تدور حول البحث عن هذه العين الشريرة٠ وتبدأ هذه الطقوس باشعال نار تلقى فيها قطع من الشبة والفسوخ أو الجاوى ، ومتى ذابت الشبة على النار أخذت أشكالا متصاعدة تدعى صاحبة الرقوة أنها صورة امرأة أو رجل، ثم تذكر اسمها أو اسمه من بين الأسماء التى تتردد على ألسنة أهل المحسود ، ثم تتناول دبوسا أو ابرة تغرزها فى هذه الصورة قائلة : انها فقأت عين الحسود ، وتكرر هذا العمل سبع مرات ٠

وتستكمل طقوس الرقوة باحضار قطعة قماش من ملابس الحاسد الذى حددته المرأة صاحبة الرقوة ، فتوضع فى النار ؛ وتبخر المحسود عن طريق عبوره فوق وعاء الرقوة سبع مرات ٠

وتنتهى الطقوس بترديد نص شعبى أثناء تحريك المبخرة فوق رأس المحسود سبع مرات ، تردد فيها الشيخة هذه الكلمات

الأوله بسملله
والتانية بسملله
والتالته بسملله
والرابعه بسملله
والخامسة بسملله
والسادسه بسملله
والسابعة لا حول ولا قوة الا بالله
رقيتك واسترقيتك
من عينى وعين أمك وأبوك
وعين الناس اللى حسدوك
رقيتك واسترقيتك
زى مارقى محمد ناقته
حط لها العليق مادافنته
كانت عسير ، صبحت تسير

وأثناء ترديد هذه الكلمات وتحريك المبخرة فوق رأس المحسود ، تحرك الشيخة يدها أمام عينى المحسود بينما تمسك المبخرة بيدها الاخرى؛ وخلال هذه الطقوس يكون المحسود قد تخدر جسده تماما فيستسلم للنوم ٠ واذا لاحظت الشيخة أنه لا زال يقظا فانها تعيد تبخيره وترديد كلمات الرقوة حتى ينام ، فيحمله أهله الى فراشه ويعتقدون أنه قد تماثل للشفاء ، وأن العين الشريرة قد خرجت من جسده ٠

وهذا المشهد التمثيلى من بدايته الى نهايته ، وبكل الحركات التى تستخدم أثناء أدائه ، يخلق جوا نفسيا يوحى بالراحة العصبية ، وفى غالب الاحوال يكون المحسود مصابا فى أعصابه ، وبذلك يشعر بالهدوء والراحة عن طريق هذا العلاج النفسى المنظم ، كما يتأثر أيضا برائحة البخور التى تسلمه الى النوم ٠

العنصر الدينى فى المأثورة

وهذه الكلمات المأثورة فى رقوة المحسود تعتمد اعتمادا كاملا على العنصر الدينى ، فهى تستخدم الترديد لسبع مرات ، وهذا الرقم من الأرقام المقدسة فقد خلق الله العالم فى أيام سبعة ؛ وهناك «سبع سموات وسبع أرضين» ٠ ولا يكتفى فى الرقوة بالنطق صراحة بالارقام السبعة ، بل تستخدم الطقوس هذا الرقم فى الحركة المسرحية حيث يجب أن تمر المبخرة فوق رأس المحسود سبع مرات ٠ كما ان الراقية تفقأ عين الحاسد سبع مرات أيضا ٠



ويستغرق النص فى التأثير الدينى استغراقا كاملا ، فيذكر اسم الله سبحانه وتعـالى ست مرات ، مختتما فى السـابعة ب (لا حول ولا قوة الا بالله) •

وذكر اسم الله ـ جلت قدرته ـ يهيىء الجـو الروحانى الـكامل الموحى براحة النفس ، وهدوء الاعصاب ، والنورانية المشرقة فى الروح ، وهذه كلها كافية لاشاعة الطمأنينة فى نفس المأخوذ ، وفى نفوس أهله •

ولا تلبث الشيخة بعد ذلك أن تبعث الثقـة فى نفس المأخوذ بادئة بنفسها فتجعل الحسد من عينها هى ثم من عين أمه وأبيه ، وأخيرا من عيون الذين حسدوه • ويتم ذلك بعد أن تكون قد فقأت عين الحاسد المتوهم سبع مرات •

وأخـيرا يكون المثـل الذى تضربه الراقية مستندا الى القداسة الدينية أيضـا ، فان الرقوة تتم كمـا رقى النبى صلى الله عليه وسلم ناقته وكانت ترفض الطعام فأكلت ، وكانت غير قادرة على السير فسارت •

ونرى من ذلك أن النص كله يعتمد على التأثير الدينى ، وهو الأبلغ تأثيرا فى نفوس الناس ، وهو أقرب الى دواء النفـوس المضطربة ، والاعصاب التالفة •

لماذا •• العين ؟

ومن الواضح أن رقوة المحسـود تعتمد على ابعاد العين الشريرة عنه ، كما أصبح من الواضح أيضا أن الحسد عن طريق الشم واللمس والسمع يعتبر من الامور النادرة • ومن ذلك ما يروى عن رجـل كان لا يقترب أنفه من طعام حتى يفسد الطعام ؛ وما يروى عن شيخ كتاب ضرير من أنه كان لا يلمس طفـلا حتى يصاب بأذى ، الى غير ذلك من مرويات أصـبحت فى حياتنا اليوم من الخرافات •

ولـكن لماذا يصر المصريون على أن العين هى الوسيلة الاولى للحسد ؟

يبــدو لى أن هذه الفكرة تعود الى معتقدات مصرية قديمة منذ أيام الفراعنة ، فقد اهتموا فيما صنعوا من تماثيل وما رسموا من صور بالعين ، وجعلوا التعبير بها يغلب التعبير بما سواها من حواس ، حتى انهم صوروا العين وحدها فى بعض ما رسموه على المعابد • ثم انتقلت صورة العين الى كتب السحر والطلاسم ، والعين هى المعبر الحقيقى عن نفسية الانسان وانفعالاته، فاذا كان المصريون قد لاحظوا ذلك وصوروه ؟ ثم اتخذوا من رسم العين وحدها طريقا من طرق السحر ، فان وصول ذلك الينا عن طريق الميراث الحضارى يؤكد لنا أن نص رقوة المحســود رغم ارتباطه بالعنصر الدينى الاسلامى يمتد كذلك الى الفكر المصرى القديم الملىء بطلاسم السحر والسحرة •

رقوة عاشوراء

واذا كانت رقـوة المحســود ترمى الى انهاء ما يتــوهمه العـامة من شرور انبعثت من عين الحاســد ، فان رقوة عاشوراء هى نوع آخر من الرقى التى عرفها المصريون •

وكانت مراسم رقوة عاشوراء تبدأ مع بداية شهر المحرم من كل عام ، فيظهر أناس يطوفون الشوارع والطرقات وعلى رءوسهم ألواح مستديرة بهـا ملح وكزبرة وأشياء أخرى يشكلونها من حوانيت العطارين ، وكانت هـذه الطائفة تسمى (الرقواتية) • وقـد اندثروا وزالوا بعد التقدم الذى وصلت اليها البـلاد ، وانصراف الناس عن الخرافات التى تحكمت فى المجتمع المصرى أجيالا•

بدعة فاطمية

ويبدو لى أن ظهـور رقوة عاشوراء فى مصر كان من مظـاهر الاحتفالات الفاطمية بعد دخول المعز لدين الله واقامة الدولة الفاطمية •

ولا شـك فى أن الفاطميين أحدثوا احتفـالات عديدة جذبوا بها الشعب الىمذهبهم ، أو اجتذبوه الى دولتهم • كما انهم صـنعوا تقـاليد لدولتهم لا زالت بعض آثارها باقية الى اليوم مثل عرائس المولد النبوى والحلوى التى تصنع فى مناسبته • ومنها أيضا طعام العاشوراء الذى يصنع فى شهر المحرم أيضا ويتبادله الناس ، وقد كانوا الى عهد قريب يسرفون فى الانفـاق عليه • بل ان صنع هذا الطعام كان من تقـاليد حكام مصر وملوكها حتى عهد فؤاد بن اسماعيل • وكان قصر عابدين يوزع أطبـاقها على جيرانه القـدماء كل عام استمساكا بهذا التقليد الفاطمى القديم• ثم أبطل هذا التقليد بعد انتشار العمران وازدياد السكان من حول القصر •

كان استهلال شهر المحرم من كل عام بداية يستقبلها الناس بمظاهر منأهمها رقوة عاشوراء، فيظهر الرقواتيه فى أحياء القـاهرة وعلى رءوسهم أطبـاق الخشب الـكبار مليئة بالملح والكزبرة وكنـاسة العطار وكان (الرقواتى) يرتدى عادة جلبابا أبيض وله حزام أخضر اشعارا منه بقداسة الموسم ، حيث اعتبر اللون الاخضر تعبـيرا عن الانتساب الى البيت النبوى الشريف • كمـا كان الرقواتية يضعون فوق أطباقهم الخشبية الواسعة مع الملح والكزبرة مسحوقا أخضر أيضا حتى تتم الصورة الشريفة أمام أعين الناس •

ولم يكن اللون الأخضر ـ فيـما أعلم ـ من طقوس الفاطميين فى شعائرهم ، ولم يستخدموه فى تمييز الاشراف المنتسبين الى بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم • بل انه من الثابت تاريخيا أن تمييز الاشراف بهذا اللون الاخضر تم فى عهد المماليك ، حيث اتخذت العمائم الخضر للأشراف تمييزا لهم عن الناس ، ثم استمر هـذا التقليد حتى اليوم •

المهم هو أن الرقواتيةكانوا يستخدمون اللون الاخضر فى أحزمتهم ، وفى خليط ملحهم ، حتى يتم عملهم داخل اطار الاحتفـال بعاشوراء وهو اليوم العاشر من المحرم ذكرى مقتل الحسين بن على رضى الله عنهما •

مراسم رقوة عاشوراء

كانت رقــوة عاشوراء تبـدأ بوضع الملح والكزبرة على النـار داخـل البيت الذى يدعو أصحابه الرقواتى للقيام بمراسم الرقوة • وحين تشـتد النار ويطق الملح وسطها ويتصاعد دخان الكزبرة وغيرها من أنـواع البخور الذى يطلقون عليه كناسة العطار • ويصبح هذا الخليط دخانا متصاعدا وصـوتا مطقطقا ، يبدأ الرقواتى عمله بالتنغيم بكلمات الرقوه فيقول :

يا ملح يا مليح ، يا جوهر يا فصيح ، أمك الحرة وأبوك المليح :

بخروا اللحاف يمنع عنكم وجع الاكتاف
بخروا الكتكوت ياكل ولا يموت
بخروا المغرفه من عين أم مصطفى



ثم يقوم الرقواتى بحركة التبخير ويقول :

شيحى مليح من عند النبى الفصيح
شيحى كده وكده من عند السيده
بخورى مرقى من عند سيدى البرقى
بخورى دا المقبولى من عند سى المدبولى
بخورى أنا جاى من عند سيدى العشماوى
سنداس يا سنداس يا مرسى يا أبو العباس

ثم يعود الرقواتى سيرته الأولى بعد امتداح انواع بخوره ، فيقول :

عينين الجارية زى السيوف البارية
عين الفران أحمى من النيران
عينين السقا جاله من الله شقه
عيون الولد أحمى من الزرد
عين النجار أمضى من المسمار

وفى حركة مسرحية سريعة ينتقل الرقواتى من ذكر العيون التى يعتقد الناس أنها ترى أحوالهم ويبدأ فى عملية البخور ، قائلا :

بخرت المشنه من عين أم حنه
بخرت السلالم من عين أم سالم
بخرت الفيران لا ياخدوا العيش يدوه للجيران

وعلى هذا النمط المسجوع يستمر الرقواتى فى عمله على قدر المال الذى يدفعه له أصحاب البيت والمنح التى يقدمونها اليه ..

ومن الواضح أن رقوة عاشوراء تعتمد أيضا على العين شأنها فى ذلك شأن رقوة المحسود .. فالرقواتى يرقى كل شىء من العين الحاسدة فى الغالب ، بل انه يستخدم مقطعا كاملا من مقاطعه متحدثا عن عيون متعددة منها عين النجار والسقاء والفران ومنها عين الولد وعين البنت ..

وكان المصريون يعتقدون أن رقوة عاشــوراء تمنع عن بيوتهم الحسد والتلف عاما كاملا ، وأن الاهمال فى اجراء مراسمها أمر غير جائز عندجميع طبقاتهم .

لماذا الملح ؟

ولـكن لماذا كان الرقواتية يستخدمون الملح فى رقوة عاشوراء ؟

لقد عرفنا أن السبب فى استخدام الشبة فى رقوة المحسود هو أنها تتشكل فى صورة انسان عندما توضع فى النار مما يتيح الفرصة للشيخة الراقية فى استخدام الابرة لتفقأ عين الحسود .

أما فى رقوة عاشــوراء فان المشهـد يختلف والحركة المطلوبة تحتاج الى صوت فرقعة داخل



كل بيت ، ولذلك كان الرقواتية يستخدمون الملح الرشيدى فى ذلك ، وهو أصلح مادة لاحداث الفرقعة المطلوبة دون اصابات أو أضرار .

وعند حدوث طقطقة الملح وتصاعد دخان البخور فى البيت ، يصبح الجو مهيأ لترديد النص الشعبى المنغم ، وكان من عادة المصريين الانتقال بكل هذه الحركات داخل غرف البيت ، بل ان بعضهم كان يقدم الأدوات المنزلية لتبخيرها فى هذه المناسبة مثل اللحاف وآنية الطعام ، ومشنة الخبز ، ويبخرون سلالم البيت أيضا ، وقد يصل بهم الأمر الى تبخير فرن البيت والبئر حيث كانت البيوت القديمة تحوى دائما الفرن والبئر .

البركة فى رقوة عاشوراء :

وكانت العقيدة السائدة عند المصريين أن رقوة عاشوراء بركة لابد من احداثها داخل البيوت فى موسمها .. بل ان نداء الرقواتية عند ظهورهم كان يلفت الى ذلك ، فكانوا يقولون :

« عاشورا المباركة »

ويؤكد النص الشعبى هذه البركة فى الفقرة الخاصة بحركة التبخير فان الرقواتى يتحدث عن الشيح والبخور منسوبا الى النبى صلى الله عليه وسلم والى أولياء الله الصالحين مثل السيدة زينب رضى الله عنها وسيدى البرقى وسيدى المدبولى والعشماوى والمرسى أبى العباس وغيرهم على قدر صياغة الكلمات المسجوعة المنغمة ..

وكان الرقواتية يستخدمون المد والامالة والتنغيم عندما يؤدون دورهم فى ترديد النص الشعبى ، ويسبغون على جو الرقوة نوعا من القداسة الغامضة المبهمة التى تجذب نفوس الناس وتجعلهم يوقنون بحلول البركة فى بيوتهم طوال العام بعد هذه الرقوة الهامة الخطيرة ..

رقوة المبدول

كان عامة الناس يزعمون أن الطفل المعفرت الذى ركبه الجن والشياطين فأصيب فى أعصابه ، وامتد صراخه ، ليس هو الطفل الأنسى بل ان الجن أبدلته بطفل آخر . ولذلك كانوا يطلقون عليه اسم « المبدول » .

واذا اقتنع أهل الطفل بأنه مبدول ، فلابد من اعادته الى أهله من الجن ، واستعادة طفلهم الأنسى من هؤلاء الجن . وهذه الاستعادة لها مراسم أيضا تقوم بها شيخة متخصصة ..

وتبدأ المراسم بالبخور ، فيبخر الطفل سبع مرات ، ثم تحمله الشيخة بعد أن يخدر قليلا

وتضعه داخل فرن البيت ثم تضع المبخرة على باب الفرن ، وتردد رقوة المبدول التى تقول كلماتها :

يا جن يا شياطين خدوا ابنكم وهاتوا ابننا ..

وقبل أن تدخل الطفل الفرن لابد من ترديد (بسم الله الرحمن الرحيم) سبع مرات . كما تردد البسملة عند التبخير أيضا سبع مرات .

وهذه الطريقة فى رقوة المبدول هى أيسر الطرق فان بعض الشيخات كن يركبن الشطط ، ويزعمن أن الرقوة لا تتم الا بادخال الطفل الى قبر لم يدفن فيه منذ عام كامل على الأقل وكان ذلك يتم فى ظروف صعبة توجب الانتقال الى جبانة من الجبانات وفتح مقبرة ، ثم وضع الطفل نفسه فى ظروف قاسية حيث يدفن حياً حتى تتم الشيخة رقوتها .

ولا شك فى أن وضع الطفل المعفرت داخل الفرن أو داخل المقبرة واجراء هذه الطقوس أمام عينيه ، كان يحدث اهتزازا فى أعصابه قد يؤدى الى ازالة التلف عنها ، أو زيادتها تلفاً .

أبو الريش .. ان شالله تعيش

يطلق العامة على مستشفى الأطفال بحى المنيرة بالقاهرة مستشفى أبو الريش .. ولهذه التسمية سبب يفسره الأدب الشعبى . فقد كان من عادة السيدات اللائى يموت أطفالهن صغارا أن يقمن بعمل طقوس لأول طفل يعيش حين يبلغ الخامسة من عمره . خلال أجيال طويلة كانت نسبة وفيات الأطفال قبل الخامسة مرتفعة جدا فى مصر بسبب اهمال الرعاية الصحية ، ولكن الأمهات لم يكن يلتفتن الى هذه الناحية ، بل كان التفاتهن الى السحر أكثر وأهم .

ولذلك اشتهرت طقوس رقوة الوحيد الذى يعيش بعد موت اخوته الأطفال واحدا بعد واحد فى سن الزهور ..

وتبدأ رقوة الوحيد فى بيت والديه حيث تقوم الشيخة بتبخيره سبع مرات ، مرددة البسملة فوق رأسه . ثم توضع على رأسه طاقية مزخرفة بريش الدجاج والأوز والبط ويخرج من البيت فى موكب غريب حيث يركبونه حمارا بالمقلوب .. وكانت الشيخة تشترط أن يكون الحمار أسود ، ويطوفون به فى الحى ، وخلفه الأطفال يصيحون :

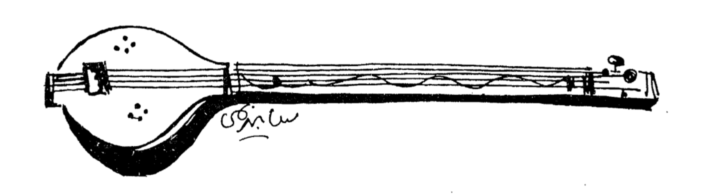
يا ابو الريش ان شالله تعيش ..

ويعودون به بعد جولتهم الى بيته حيث تنتهى مراسم الرقوة باعادة تبخيره مرة ثانية سبع مرات أيضا مع ترديد البسملة .

ومن هنا أطلق العامة على مستشفى الأطفال اسم مستشفى (أبو الريش) رمز الطفل عندهم .

عبد المنعم شميس





التفسير التاريخي للموسيقى الشعبية

أحمد آدم محمد

ان الذين يتابعون ما ورد فى أمهات الأعمال الأدبية التى كتبت فى المائة سنة الأخيرة عن تاريخ الموسيقى قد يلاحظون فى شىء من الدهشة أن هذا الأدب يمتاز الى حد كبير بالاحالة فى أكثر من مناسبة الى الموسيقى الشعبية ، وما كان يبدو طبيعيا فى نظر جيل أمبروز منذ مائة عام أصبح موضع شك فى نظر جيل ريمان • وما كان واضحا لا يحتاج الى برهان فى رأى رولان وكوارو قوبل من العلماء الفرنسيين الشبان بالارتياب والشك • وابتداء من دراسات ويورا الى ظهور تاريخ اكسفورد الجديد للموسيقى بمجلداته المتعددة أوضحت وثائق التاريخ الحديث وأيدت مرة أخرى أن معرفة ما يتعلق بالعصور المزدهرة فى تاريخ الموسيقى لا يمكن أن تكون كاملة الا بالالمام بمصادر الموسيقى الشعبية التى أمدت هذه العصور بمقومات الحياة • والحق أن المشكلات التى تنشأ من العلاقة بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية متعددة ومتشابكة الى حد أنه لا بأس من القيام بدراستها دراسة عامة بسيطة وان بدا هذا مستحيلا •

وهذا البحث محاولة لاستخلاص بعض النتائج الجوهرية ومناقشتها فى ضوء ما توفر لنا حاليا من معلومات •

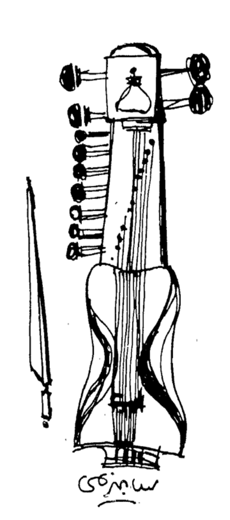
ان موضوع الفروق الجوهرية بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية من الموضوعات القديمة التى طرقها المتخصصون فى علم الموسيقى الأوروبية ، ومهما يكن من أمر فان هذا العلم كان الى عهد قريب يهتم بالفروق بين الاثنتين أكثر من اهتمامه بالمعالم والعناصر الجوهرية التى يتلاقيان فيها أو حتى يتقاربا • وقد أسهم تطور الحضارة البورجوازية أيضا فى اتساع الهوة بين القرى والمدن وبين حياة الآحاد العاديين من الشعب وحياة الطبقات المتعلمة الى حد بلغت فيه هذه الهوة درجة من الاتساع بدت فيه كما لو كانت حقا خليجا منيعا لاسبيل الى اجتيازه • وعندما كانت الموسيقى الشعبية تدرس باهتمام شديد كانت تنزع الى أن تبدو ظاهرة غريبة عن العصر والتاريخ أو الى أن تكون فى حالة عزلة وانكماش يتزايدان يوما بعد يوم مثل تراث القرون الطويلة الماضية الذى قدر له أن ينزوى فى طيات الاهمال والنسيان أو مثل احدى المخلفات الدفينة التى انحدرت الى الأعماق من الطبقات الاجتماعية العليا ، وهى طبقات قدر لها أن تختفى من الوجود بعد أن توقف تطورها •

والواقع يدفعنا الى أن نتساءل : ما هى الفروق الواضحة بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية؟

ان الفروق بينهمــا تنحصر فى الهدف والوظيفــة والدور الاجتماعى • ومن الواضح أن الألحان التى حظيت باعجاب الناس زمنا طويلا فى أماكن شتى هى التى يمكن أن تعد من الموسيقى الشعبية •• انها الألحان التى تبرز الى الوجود وسط جماعة ما وتتردد بين أفراد ما وتحظى باعجاب هذه الجماعة،
ومن جهة أخرى فان الموسيقى الفنية تصدر من فرد بعينه ويبدعها ملحن بعينه • وقد تظل زمنا طويلا لا تعرف الا فى محيط دائرة محدودة من الناس ومن الواضح أنها تظل « قضية عدد قليل من الناس » •

وتمتاز الموسيقى الشعبية بالنمطية وهى تزدهر فى أشكال مماثلة لبعضها ، وفى مجموعات معينة ولا ترتبط بفرد معين • وهى لا تطمح الى بلوغ ذروة العمل الفردى الفنى الفذ ، وفضلا عن ذلك فانهــا تعرف فى كثير من التنويعــات التى تنبثق منها فى الزمان والمكان على السواء ، وهى تبض حقا بالحياة بفضل هذه التنويعات وتحفظ وتصان بالتراث الشفاهى لا بالتدوين لأنها تحب الجمود •• نمطية وتنويع مع نزعة الى اغفال اسم المؤلف دائما وتغير لاينقطع أبدا : تلك هى العوامل الحاسمة التى ذكرها العلماء وهى عــوامل زادت حدة التباين بين التلحــين الفنى الذى يقوم به موسيقى محترف وبين الموسيقى الشعبيــة وهى ابداع شعبى من حيث الأصل والانتشار والوجود والزوال •

ومهما يكن من أمر فقد ثبت فى ضــوء البحث العلمى الحديث أن هذه المتناقضات سطحية ومبالغ فيها • وكان التسليم بهــذه النتيجة فى علم الموسيقى أمرا محققا منذ فترة طويلة • واكتشفت أعداد متزايدة من العلماء أنه على الرغم من الفروق الجوهرية بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية فان بينهما علاقة وثيقة وارتباطا متينا من عــدة وجوه ••انهما مرتبطتان لأن العناصر التى تتجمع فى احداهما لا تكف عن السعى الى الأخرى• فمن يصدق أن فى الموسيقى الشعبية الهنغــارية فى الجزء الشرقى من وسط أوروبا ، نماذج من وسط آسيا وأنماطا غريغورية وألحانا من تراتيم القرون الوسطى وصورا شعرية من عصر النهضة المتأخرة ومن عصر الباروك والروكوك فى فينا وألحــانا رومانسية لها صبغة ايطالية وكل هذه الألحــان بقيت الى يومنا هذا وبعبارة أخرى يمكن هنا الآن معرفة جانب كبير من تاريخ الشعب والبلاد ! •• وما أعظم جوهر الموسيقى الشعبية على الرغم من



هذا كله ! انها أكثر من يوميات تسجل فيهـــا مغامرات تاريخية ، وأكثر من جيولوجيا موسيقية تكشف عن مختلف الطبقات الثقافيـة والعناصر الدخيلة والمتأقلمة ٠

ومنذ ما يقرب من ربع قرن قـــدم كودالى خلاصة رائعة لهذه العلاقات فى دراسة له بعنوان « الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية » (١٩٤١) فقال : « ان الموسيقى الشعبية ، والحق يقـال ، يحدث فيها تنويع تقوم به شفتا المغنى فى كـل مناسبة ٠ وهذه القوة الفعـــالة التى لا يشترط فيمن يملكها توفر صفة معينة قد تأكد أكثر من مرة أنها سمة جوهرية للأغنية الشعبية بل ان العرف قد جرى على وجودها أيضا فى الفن الرفيع» (وهنا يشير كودالى الى شكسبير وباخ وهـاندل والى الشاعر الهنغارى العظيم جانوس أرانى) ٠ « ومن الواضح أن أسلوب التأليف يختلف تمام الاختلاف : فهنا نجد أن اللحن ثمرة عملية ابداع فردى ، وهنـــاك يؤدى التنويع البطىء للابداع الموجود بالفعل الى ظهور عمل جديد بالتدريج عبر حلقات من التغيير الطفيف ٠ ولكن فلنتعمق باهتمام فى تاريخ الموسيقى : هل تبرز الألحان ذات الطابع الفردى المميز ، التى ليس لها مثيل فى الوجود ، من رءوس الملحنين كمـــا برزت منيرفا من رأس جوبيتر ان الأعمـــــال الأولى لأعظم أســــاطين فى التلحين ليست الا مجرد محاكاة لأعمال أخرى ، وقلما تختلف عن الألحان التى لا تتطور الا خطوة خطوة ومن اليسير اكتشاف تأثرهم بغيرهم من المؤلفين حتى فى أكثر أعمالهم أصالة ٠ انه لم يكن فى وسع أحد أن يقول على سبيل التخمين من كان مؤلف أوبرا تريستان التى تعـــد من الأوبرات الاولى لفاجنر ٠ والحق أن الشكوك كانت تنتهبه وهو فى الثلاثين من عمره فقد كان فى وسعه أن يكتشف أن كثيرا من أعماله كانت محاكاة لأعمال أخرى ، وأنها تأثرت الكثير من الأعمال الأجنبية ٠ وهذا أمر طبيعى لأن الفنان لا يعيش فى فـراغ بل يعيش فى صحبة أناس آخرين ٠٠ انه يحس ويفكر كما يفعل الملايين من الناس الا أنه يستطيع أن يعبر عن نفسه بوســيلة أفضل ٠ وفى تاريخ الفن تقوم المدارس والجماعات وزمر الاتباع بنفس الدور الذى يقوم به التنويع فى الموسيقى الشعبية ٠ ان نمطا جديدا من الأغنيـــــة الشعبية يتطور من أشكال موجودة بالفعل عن طريق التغيـير البطىء وهى دائما تتطور الى أغنية مختلفة وان كان هـذا يحدث بخطى أبطأ مما يلاحظ فى الموسيقى الفنية ، ولقد وجد أيضا أن النمط الجديد انما ينبثق وكأنه



الالهام ، ومهما يكن من أمر فان تاريخ الموسيقى يمكن أن يثبت ، فى معظم الأمثلة ، أنه ثمرة اعداد تدريجى ونتيجة سلسلة متواصلة من الاعمـــال التى طويت فى زوايا النسيان ٠

ويعلق كودالى على الرأى القائل بأن الموسيقى الشعبية تراث شفاهى غير مدون وأن الموسيقى الفنية لا تعيش الا فى شكل ثابت مدون فيقول :

« فى الموسيقى الفنية الأوروبية التى نسمعها اليوم عناصر يمكن أن تدوم بالتراث الحى فحسب ٠٠ فالفنان لا يعزف قطعة موسيقية بالطريقـة نفسها دائما » ٠

ويستخلص كودالى النتيجة النهائية ويستطرد قائلا :

« قد يكون فى وسعنا أن نقرر بعد نظرة شاملة للموضوع أنه ليس هناك فرق جوهرى بين الاثنين وأنهما مظهران مختلفان يؤديان الوظيفة الانسانية نفسها ، ويمكن أن نقول أن الفروق بينهما نشأت لأسباب تاريخية وقومية واجتماعية وثقافية نتيجة للتقسيم الطبقى ٠ ويتحقق التـكافؤ فى أروع المظاهر ٠ أما الباقى منها فيتوقف تقديره على القيمة الفنية ٠ ومن ثم فان الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية لا يسلكان طريقين متباعدين الى الحد الذى يعوق تأثير كل منهما فى الأخرى ٠ وهكذا كانت الموسيقى الشعبية فى عهود الكلاسيكية العظيمة بمثابة حافز للجهود المبذولة لتحقيق البســـاطة ونموذج لها » ٠

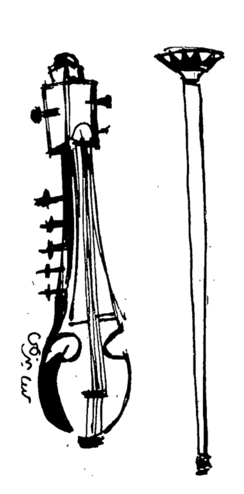
والحق أن ما أجمله كودالى بمثل هذا الوضوح النموذجى يعد ادراكا جوهريا لعلم الموسيقى المعاصر

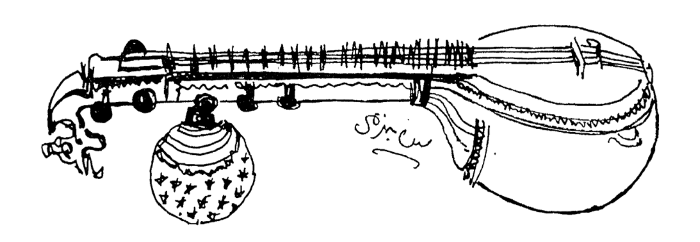
بأسره . والتفرقة الشديدة بين العمل الفذ الفردى والعمل الفذ الجمعى ، وبين التلحين الشعبى وتلحين الموسيقار المحترف يمكن أن نطرحها دون أن نخشى تبكيت الضمير وأن نستبدل بها تعريفات جديدة جوهرية مقنعة .

وسواء تردد اللحن شفاها أو وفق شكل ثابت مدون ، وسواء اتخذ شكلا نهائيا أو شكلا متغيرا ، وسواء كان ابداعا فرديا أو تنويعا للحن آخر ، وسواء كان لحنا أصيلا أو كان لا يتسم بالأصالة فان هذه الأشكال كلها لا تعد معايير نهائية تعين على التفرقة بين الموسيقى الشعبيـــة والموسيقى الفنية . والواقع أن الصفات المشتركة بينهما أهم من ذلك بكثير .. وان أساسهما المشترك ونقطـة البداية فى كل منهما عرف متداول : « لســـان القرية » أو « أســـلوب العصر » ولك أن تختار منهما ما تشـــاء . وطريقهما المشترك يحمل على الانتقال من ترديد نمط بدائى الى ابداع عمل من نوع أفضل : أجمل شكل من القصـــة الشعرية للالزلوفيهر أو تروتوماس أو لندنشميـــدت ، أو أروع أوبرا عرضت فى فينا من حيث البناء واتفق أن تحمل اسم « الناى السحرى » .

وما دام قد ثبت وجود هذا التشابه ولم يعـد هناك مجال للشك فان من الطبيعى أن تكون هناك جهود غير محسوسة ومتشابهة قد بذلت فى مجالى الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية وكان لها أثر قوى على كل منهما فيما مضى وعادت على الاثنتين بأطيب الثمرات . ولا ريب فى أن العهـــود التى نشأت فيها أنماط جديدة من الموسيقى الفنيـــة تأثرت بالموسيقى الشعبية وتبدو فى عيوننا وقد اتخذت ألوانا تختلف عن مثيلاتها من الألوان التى تميز العهود التى استحوذت فيهـــا الموســـيقى الشعبية على عناصر من أعمال تعد من ثمار الموسيقى الفنية ثم استردتها ، واذا كان « الفنان لا يعيش فى فراغ » فان الثقافات الموسيقية والأســـاليب الموسيقية لا تتفتح فى فراغ ولكن تبرز الى الوجود بالابداع وتتواصل وتشكل على يد الجماعة الانسانية التى تختلف سبلها فى الحياة وتتشعب علاقاتهـا وتنطوى على ألف نوع من الصلات فى الـــكفاح والمشاركة فى معترك الحياة .

ولكن ما هو الشعب وما هى الأغنية الشعبيـــة وما هو النمط الشعبى ؟ ألم يكن المواطن العادى والبورجوازى الصغير والعامل الذين عاشـــوا فى احدى مدن القرون الوسطى يؤلفون الى حـــد ما « الشعب » فى تلك الأيام الحالية ؟ .

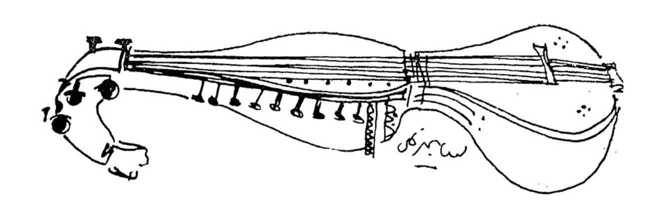




ويتضح بجلاء وجود قانون معين يحكم حركة الأنماط فيهذا المجال • والحق أن العهود الذهبية في تاريخ الموسيقى الأوروبية التي برزت فيها ثقافات زاخرة بالموسيقى الفنية المنبثقة من أنماط الموسيقى الشعبية قد دلت على ظهور جماعات لا تكاد تلحظ من طبقات الشعب المغمورة واقتحامها ميدان الموسيقى وارتفاع شأنها أو على الأقل تقدمها في هذا المجال • وهذا ما حدث في عهد الاصلاح الديني عندما برز الى الوجود من جديد فن الكورال فيأوروبا متأثرا بأشكال الاغنية الشعبية • وفي القرن الثامن عشر قبيل الثورة الفرنسية عندما أدت الأوبرا الهزلية الايطالية الى مرحلة استحدثت تغييرا خطيراحاسما فيالأسلوب أدى بدوره في النهاية الى ظهور « الكلاسيكية العظيمة » • وفيالقرنين التاسع عشر والعشرين ، في الوقت الذي أثمرت فيه حركات الاستقلال الوطنية المختلفة في أجزاء عديدة من أوروبا نجد أن أنماطا موسيقية جديدة لها أهمية عالمية وذات طابع قومي قد تطورت بتأثير الموسيقى الشعبية•

ولاحت حركات الهيئة الاجتماعية في خلفية هذه التجديدات كلها وكان يلاحظ في كل مناسبة ارتفاع طبقة جديدة أو جماعة أو طائفة جديدة في حلف عارض أو دائم مع جماهير الشعب التي كانت تلهث تحتها ـ ومن ثم نجد أن الموسيقى الشعبية تقوم بغارات متجددة أبدا • واننا في موقف يسمح لنا أن نرى بوضوح كيف تنشأ الأنماط الجديدة ، ومهمايكن فانالطريق أمامنا يزداد وضوحا وقد أصبحنا ندرك أن سبيل التقدم في هذا المجال وفي أي مجال آخر انما يتم بالتعديل عن طريق الحذف والاضافة •• تنفصم عرى العلاقات القديمة وتبدأ روابط جديدة •ومن الشواهد الدالة على هذه الحقيقة جمع مادة الكورال الديني الألماني قبل باخ والارتقاء بها الى مرتبة الكمال بفضل فن باخ ، ومنها أيضا تركيز الأشكال الشعبية للأغاني الايطالية في عهد فردي وانتصارها على غيرها في فن فردي ، ومنها كذلك ارتفاع شأن الموسيقى الهنغارية حتى عهد ـ اركل وليست ـ والأغنية الشعبية الروسية حتى عهد جلينكا وموسورجسكي والأغنيةالشعبية الهنغارية في فن بارتوك وكودالي •

والى جانب هذا فان الأمثلة التي يقدمها تاريخ الموسيقى تمدنا بدليل لا ينقض علىأنهذا التعديل بالحذف والاضافة لا يتم قط بسهولة دون أن يلقى مقاومة أو دون أن يصحبه توتر أو حتى دون أن يتعرض من يقوم به للمعاناة • ان ما أحرزته الأوبرا الهزلية الايطالية في عصر الواقعية الجديدة من نجاح على المسرح عام ١٧٣٠ بفضل فن برجوليزي سبقته عقود زمنية طويلة من الجمع والاستقصاء في ايطاليا الممزقة الأوصال التيكانت ترزح في ضعف تحت نير مختلفأنواع العبودية• وقبل عهد هايدن المؤلف الموسيقي العظيم الذي شيد الصرح العالمي الخالد لموسيقى فينا الكلاسيكية من مادة الأغنية الشعبية التي استقاها من جنوب ألمانيا والنمسا واستلهم روحها وكانت قد مرت عدة عقود حافلة بالكفاح الشاق من أجل الوصول الى هذه البساطة الشعبية الواضحة الى حد عجيب • وأثار اقتراب الاغنية الشعبية من البساطة مشكلة أمام موزار ، وبتهوفن ،وشوبرت كانت محكاً لاختبار قوتهم (فيما يتصل بالأغاني الشعبية صرح شاعر هنغاري عام ١٧٨٩ بقوله :



« كم كنت أود لو استطعت أن أكتب مثل هذه الأغنية ») • وكما حدث مع كل فنان مبدع آخر وصلت المسألة الى مرحلة حاسمة مع هؤلاء المؤلفين الموسيقيين ، أدت الى اعتراف أبناء عصر وجيل تميزوا بالعبقرية الخلاقة بالموسيقى الشعبية ، أو بعبارة أدق الاعتراف بأن موسيقى الشعب أى موسيقى الجماعة الكبيرة لا تخلو من المادة الموسيقية واللغة الموسيقية •

وليس من شك فى أن الأبحاث التى قام بها العلماء فى مجال الموسيقى الشعبية بأوروبا وآسيا فى السنوات القليلة الماضية قد ألقت الضوء ، من وجوه كثيرة ، على العناصر المتغيرة من مرحلة الى جسر مباشر بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الى أداء موسيقار محترف • والواقع أن التحول من مرحلة الى مرحلة فى العزف الفردى والانتقال من مستوى الى مستوى فى اللحن والشكل بمثابة جسر مباشر بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية ، بين الأعمال الفنية التى تبدعها الجماعة والأعمال الفنية التى يبدعها فنان على قدر كبير من الوعى والمعرفة • وهذا التحول كان من الموضوعات التى درسها العلماء • ومن الأمور المحببة مراقبة المنشدين ــ مثلا فى منغوليا ــ الذين يعدون ممثلين لتراث شعبى قديم ، وهم يعرضون خدماتهم على أنهم شعراء لهم تطلعات شبه واعية لقرض الشعر •

والمشكلة التى تنجم عن تجديد الأغنية الشعبية لا تخرج عن هذا النطاق • ولقد أدى التعمق فى بحث الأشكال الشعبية الى نتائج هامة ودل على وجود أوجه تشابه عظيمة بين الأشكال الموسيقية الاوروبية فى القرون السادسة عشر والسابعة عشرة والثامنة عشرة من الروندو والكونسرتو الى السرنادة والأوبرا • وتزايدت أهمية البحث العلمى فى الموسيقى المرتجلة والزخارف الموسيقية • ويجب ألا ننسى أن هذه الزخارف الموسيقية المرتجلة كانت منذ عدة قرون ، والمفروض الى يومنا هذا ، « الباب المفتوح » الذى ولج منه الملحنون لتنقيح الموسيقى الأوروبية وتأليفها من جديد أى أن **العناصر الجوهرية فى العمل الفذ الشعبى الخلاق ظلت تنبض بالحياة فى الموسيقى الفنية •**

وتعرف تاريخ الأدب الهنغارى والموسيقى الهنغارية فى هذه الأمور على مصادره التاريخية الرئيسية ذلك لأن ظهور العناصر الشعبية ، عن وعى من المؤلفين الهنغاريين أو بدون وعى منهم فى أدب هنغاريا وكذلك فى أدب كل بلد أوروبى كان ومايزال من المسائل الهامة وبخاصة فى العهود التى شهدت التجديد فى اللغة والأدب والموسيقى وبالتالى فى التعليم الوطنى •

وفى ختام هذا البحث أود أن أوجه الانتباه الى مبدأ جوهرى يغلب فى الموسيقى الشعبية والفنية على السواء ويمكن أن يعتبر لا همزة وصل بين الاثنين فحسب بل ومحورها المشترك أيضا • وهذا المبدأ هو أن التفكير فى كل منهما يسير على نهج نمط معين ، ينبض بالحياة ويتعرض للتنويع وهى ظاهرة أميل الى التعبير عنها باسم قاعدة المقام • ونحن نعرف أن المصطلح العربى « مقام » يجب ألا يطلق هنا الا ببعض التحفظات لأنه يرتبط كثيرا بالموسيقى فى الشرق بينما لا وزن له هنا • وعلى أى حال اذا تأملنا التوازن بين القانون والحرية بين النموذج الجامد والأداء المرتجل ، بين الجماعية والفردية ، بين الثابت المختزن فى الذاكرة وابداع

اللحظة ـ وهذا التوازن يضفى الحياة على المقام فى الشرق ـ فانى أعتقد أنه يمكن قبول المصطلح لاستخدامه فى تحقيق أهدافنا ، وللدلالة على تصورنا للفكرة المماثلة ، واذا فسر « المقام » بهذا المعنى فان من الواضح أن تواصل حياة كل نوع من الموسيقى الشعبية ليست الا نتيجة تطبيق مستمر لقاعدة المقام ٠

وثمة مسألة أخرى أود أن أتعرض لها وهى الى أى حد يستوعب نمط الأغنية المعنى الشعبى الذى يراد التعبير عنه ٠ لقد أشار ماريوس شنيدر الى أن المغنى الشعبى المصرى أو الزنجى أو الهندى يظل يبحث عن نغمة عندما يبدأ فى أداء الأغنية ، وهكذا يتضح أمامه اللحن الذى يبدعه وهو يؤدى الأغنية ، ولاحظ ماركوف ، وماسلوف ، وبوجوسلافسكى فى تسجيلاتهم عام ١٩٠١ عن منشدى الأخبار المنظومة شعرا والتى جمعت من مقاطعة أركانجسك أنهم أولا « ٠٠٠ يكشفون عن مضامين الأسطورة » وثانيا « ينتقون لحنا مناسبا » وثالثا أن النغمة النهائية « ٠٠٠ لا تتخذ شكلا الا عند ترديد البيت الثانى أو الثالث من القصيدة ٠٠٠ وتتكرر مع تعديلات طفيفة » ٠٠

وهناك من العلماء من يفرق بين المقام الذى يردد عن عمد والمقام الذى يردد عفويا ، بين عملية تتم لتوضيح مفهوم وصيغ آلية متراكمة يقسر على ترديدها اللسان ٠ فلتكن ما تكون ٠٠ ان هذا الشكل من الأداء هو ابداع شعبى ٠٠ ان بيتا من الشعر أو نغمة معينة لا تعيش فى ذاكرة مبدع شعبى أو منشد شعبى فى شكل منفرد لا نظير له أو فى شكل كامل بل تعيش فى شكل يتعرض لمختلف الاحتمالات ،ويحمل رأس جانوس أو هيكات المتعدد الوجوه ، وهو دائما ينفر من الجمود فى شكل منفرد ٠

أما جهود الفنان الواعى الذى يسعى الى الشكل الأفضل والنهائى الذى لا سبيل الى نقضه عند التعبير عن أفكاره فهو بالضبط النموذج المقابل ٠ ومع ذلك فان روح المقام ليست دخيلة على حياة الموسيقى الفنية أيضا ونود فى هذا الصدد أن نلفت النظر الى ثلاثة ملابسات وهى :

الأولى أن الثقافات العالية للميلوديا قد يسرت دائما وفى كل مكان ازدهار الأنماط ، وكانت هناك أنواع كثيرة من شكل واحد فى العصور الذهبية٠ ويكثر هذا الانتاج الذى يظهر دائما فى صورة العناقيد المتشابكة ٠ ولما كان كل نوع يقدم فى أشكال منوعة فان الذوق العام انما يتقبل شكلا بذاته بدلا من الأشكال الأخرى ٠ وفى عصور فن « الغناء الرخيم » كان فن الارتجال موضوع الدرس فى عدة مدارس ٠ وأخذ كل فنان مرموق يردد مقطوعات تبين براعته فى الأداء بطريقة تختلف من ليلة لأخرى وبأساليب منوعة ، ومع ذلك فانها تظل فى حدود الذوق العام واللغة المشتركة ٠٠ وعلى الرغم من هذا كله فان المغنى يؤدى المقطوعة بروح المقام ٠ ونحن نعلم شيئا عن تنويعات غناء فردى متعددة استطاع أحد كبار المغنين أن يقدم فيها ستة وثمانية وعشرة وأربعة عشر تنويعا زخرفيا موسيقيا من اللحن نفسه وهنا نتساءل كم من مغنينا الريفيين وصلوا الى مستوى يقرب من هؤلاء الفنانين !

أما الملابسة الثانية التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار فهى أن فكرة التنويع لم تكن أبدا بعيدة عن الملحن الاوروبى ٠٠ والامر على النقيض من ذلك فقد كانت هناك فترات استوعبت فيها فكرة التنويع هذه الجانب الاكبر من الطاقات الموسيقية وبخاصة عندما كانت هذه الفكرة هى الهدف الاساسى الذى يطمح اليه الملحنون الغربيون وهم يبنون أشكالا جديدة من التنويعات التى تدخل على موضوعات معينة ٠٠ والواقع أن الخلفية السيكلوجية لهذه الظاهرة معروفة وبسيطة ، ومن العسير أن نتتبع أثرها الى العصر الذهبى القديم فهى تبدو متعة ساذجة أوضح من لعبة الاختباء والبحث ، الاخفاء والاسترداد والاكتشاف والتعرف، التى تغلب فى القفل المتكرر فى حكاية منظومة ، بعنف يماثل ما يحدث فى قصائد ليست السيمفونية والتنوعات المستترة فى محاور درامات فاجنر الموسيقية ٠ ومرت بضع قرون دون أن يظهر أى موسيقى من القرون الوسطى يطرق فكرة تتجاوز نطاق التلوين الزخرفى المتنوع والنقل المطابق للأغنية الجريجورية ٠ واستمدت موسيقى الآلات حافزا حاسما من التنويعات المتشابكة فى نغمات الرقص وكونت مايسمى المتتابعة ٠ وبلغت الموسيقى الدينية البروتستانتية الأوج بازدهار الأشكال القديمة التى تطورت من منوعات الكورال اللوثرى والجماعى الى الفانتازيا الكورالية والاناشيد الدينية التى تصاحب مشهد الآلام ٠ ومن الجدير بالذكر أن المسألة التى تفضل غيرها من المسائل فى تاريخ الموسيقى هى أن أعظم ملحنين فى عهد الكلاسيكية الأولوبية وهما باخ وبتهوفن كانا من أكثر أعلام الموسيقى استخداما للتنويع ولعلهما



كانا أعظم هؤلاء الأعلام على الاطلاق فيهذا المجال . وتأتى الملابسة الثالثة التى أحب أن أعرض لها وهى : ان الفنان الأوروبى الواعى يستعين أيضا بأنغام نموذجية دائمة أو مرددة ، سواء كان ذلك عن وعى أو عن غير وعى ، وسواء رغب فيه أو لم يرغب .. وكل ما حوله أنماط محددة من التفكير والتغيير ، ومصطلحات وصيغ واحتمالات تفرض نفسها على ذوق العصر وأسلوب الزمن . ومن منهم يستطيع أن يتنكر لذوق عصره ويتخلى عن ادراك المصطلح المتفق عليه . حقا انه لا يستطيع أن يتجنبهما ، ولو كان فى وسعه أن يفعل هذا لما كان الابن أو العامل أو المبتدع فى هذا العصر .. ان « **الفنان لا يعيش فى فراغ** » وهو لايبدع شيئا من العدم . ان تجديد ذاته ، سواء تم ذلك فى حذر أو بطريقة ثورية ، يتكون من التبادل التدريجى لهذه المصطلحات والنماذج والمقامات ، وهو يتبنى منها أفضلها وأحدثها ، ويطرح منها أضعفها وأسقمها . وهذه العملية تحتاج بذورها الى استقصاء واختيار . ان موضوعات العصر المهاجرة استمدت حياة متجددة أبدا من **شكسبير وموليير وهاندل وموزار** لأن الرأى العام كان يتوقع تنفيذا جميلا لا أفكارا أصيلة من الشاعر أو الموسيقى فى الأزمنة القديمة . وكما أشار كودالى فان باليسترينا ولاسو وباخ وهاندل استعاروا موضوعات لا حصر لها فى حين أن ثمانين فى المائة من ألحان موزار كانت تتردد أيضا من موسيقى المعاصرين من أقرانه . والواقع أن بعض مؤلفاته فى بواكير حياته كان من العسير تمييزها من الناحية العملية ، من مؤلفات جوهان كريستيان باخ وبايزيلو . وانه لمشهد ممتع أن نرى الفنانين يرجعون الى موضوع رئيسى اختاروه بأنفسهم فى مراحل مختلفة من حياتهم . وهناك فنانون تظهر فى أعمالهم طوال حياتهم « وحدة موضوعية حقيقية .. وقد عرفنا أن فكرة رئيسية كثيرا ما تغلب على حياة الفنانين فى عصور طويلة وفرضت نفسها على تاريخ الأدب والفن . وقد قال برجسون شيئا من هذا القبيل عن الفلاسفة ، ومع ذلك فان هذه الحقيقة يبدو أنها لا تنطبق على جميع أصحاب المواهب الخلاقة لأنهم يعملون على تنويع احدى الفكرات الرئيسية ابان حياتهم . ويقول رالف لينتون فى كتاب « شجرة الثقافة » نيويورك سنة ١٩٥٥ : « ان كل عنصر ثقافى ليس الا سلسلة متواصلة من التنويعات » .

***

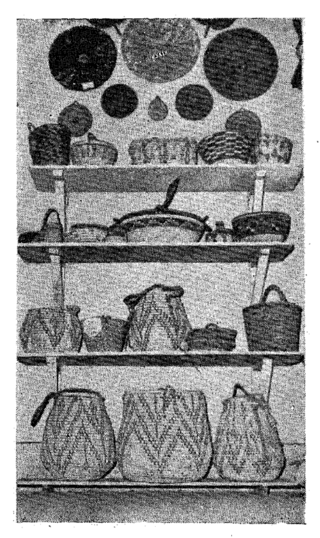
وهكذا نجد أن هناك رابطة وثيقة أكثر مما قد يظن لأول وهلة بين الموسيقى الشعبية من جهة والموسيقى الفنية من جهة ثانية والمغنى الريفى الذى لا يعرف الا التنويع من جهة ثالثة وبين المؤلف الذى لا هم له الا العثور على الشكل النهائى من جهة رابعة . والتحليل الأخير هو الذى يجعل الابداع الحر للفنان يرتكز على الانتخاب . كما نجد أن المؤلف الموسيقى ينتخب من النوعات ما يحلو له كما يفعل مغنى الشعب وهو يشبه الفنان الشعبى فى أنه يعتمد على تقاليد تحكم الاسلوب ، وعرف يتحكم فى اللغة ، وعلى الحرية التى يستمتع بها أبناء جيل وعصر ، وعلى القيود المفروضة عليهم . وجهوده ووعيه لا يمكن الا أن تعينه على أن يجد نفسه وأن يؤلف وأن يتقدم . والشكلان المتناقضان الواضحان للوجود يتحددان بتوازن التفاعل بين القوتين المتعادلتين : وهما قوة التغيير وقوة الاستمرار . ان عدد الأفكار الجوهرية الموجودة فى الواقع صغير بصفة ملحوظة . ولا توجد الوفرة الا فى التنوعات ، أو بعبارة أخرى لا توجد الا فى الأشكال الفورية . وهنا يبدو كما لو أن مؤرخ الموسيقى تعثر فى سيره بسبب قانون الطبيعة . والجذور متواضعة والأوراق كثيرة . وهذه الجذور وان كانت لا تكاد ترى فانها قادرة على البقاء .. أما الأوراق التى نراها ونعجب بها فانها تتساقط ليظهر فى مكانها غيرها أحدث منها .

ترجمة : أحمد آدم محمد

المتحف المفتوح

بين .. متاحف الفولكلور و الاثنولوجيا

عبد الحميد حواس



قاعة الريف

عنــــدما كتب الأســـــتاذ شتيجوم مدير المتحف الشــــعبى النرويجى بأوسـلو – بحثا لمؤتمر ارنهــايم المنعقد سنة ١٩٥٥ جعل عنوانه « متاحف الفولكلور كمعاهد لدراسة الثقافة » . والقضية التى يطرحها البــحث – كما يوجزها العنوان – تجعلنــا حقيقين بأن نعيـد النظر فى مفهومنا عن المتاحف بعامة وعن متاحف الفولكلور والاثنولوجيا بخاصة . اذ أننا نأخذ الحماس لفكرة العناية بتأسيس متحف للتراث الشعبى عمــوما ببســمة تحمــل معنى الاســتخفاف المشوب بالاستهانة . وكثير منـا يرى أن تنفيذ الفـكرة لا يســتحق ما يمكن أن تتكلفه من مال ، وأن اخراج مثل هذا المتحف الى الوجود زيادة لاضرورة لهـــا ، خاصة وأن من يعتقدون اعتقادا من هذا النوع يضمرون تخيــلا عاما بأن حيـاة الشعب وثقافته التقليدية موجودة من حولنا ، وهى متاحة لمن يريد أن يتعرف عليها أو يدرسها – اذا كانت تســتأهل التعرف أو الدراسة ! وكأن أولئــك لا يلاحظون التطور المضـطرد الذى يحــدث فى حياتنا ، والتغيير المســتمر القافز الذى طرأ على مظاهر ثقافة الشعب التقليــدية ، وهو ما يجعل الاسراع بجمع تلك المظاهر ، ودراستها واتاحتها وتيسير الوصــول اليها ، رسالة وطنية وقومية التراخى فيها هو خيانة لتراث شعبنا ، فضلا عن أن جمعها هو هدف علمى وفنى وثقــافى محقق

وليس مجرد حماس رومانسى لتراث الماضى ٠ انا نحيط التطور بكل الحب والحماس ، ولكن هذا لا يجعلنا نخلف تاريخنا ظهريا ٠ ولن تقوم لنا ثقافة قومية حقة ما لم نؤصل جذورها ٠

ولو سلمنا بما توهموه عن ثبات حياة الشعب وثقافته التقليدية ووجودها من حولنا ، فان ذلك لاينفى ضرورة وجود مثل هذا المتحف الذى سيتيح تركيز الادوات والمواد الشعبية والمظاهر الثقافية الشعبية فى مكان واحد ، يسهل دراستها وعقد المقارنات بينها وبين غيرها واكتشاف انسابها ٠

ومما يدعو للتأمل أن الانتباه لدينا الى جمع المواد التى تمثل مظاهر الثقافة الشعبية وأدواتها يرجع الى فترة مبكرة ٠ وكانت أبرز مؤسسة نهضت بهذه الرسالة الجمعية الجغرافية المصرية التى تأسست سنة ١٨٧٥ ٠

وكان من أوائل منجزاتها تكوين متحف الاثنوجرافى فتح أبوابه لجمهور الدارسين والمهتمين فى عام ١٨٩٨ ٠ الا أن فكرة اقامة ذلك المتحف تعود الى عام ١٨٨١ اثر النجاح الذى لاقته المجموعة المصرية التى عرضت خلال المؤتمر الجغرافى العالمى الذى انعقد بفينيسيا عام ١٨٨١ وبدأت أولى العمليات باقتناء مجموعات أتى بها من السودان رؤساء الحملات العسكرية والرحالة والمستكشفين والموظفين الذين كانوا يعملون هناك وبمجموعات أخرى تقدم بها من لهم صلة بالجمعية وهواة الجمع والاقتناء ، اقتنى بعضها عن طريق الاهداء وبعضها الآخر عن طريق الشراء ٠ وعلى هذا النحو تكون رصيد متحف الجمعية الجغرافية الاثنوجرافى لوادى النيل فى مصر والسودان ٠

وتنبهت الجمعية منذ ذلك الوقت المبكر الى أهمية التخطيط العلمى لتنمية رصيد المتحف ، وأن الأمر لا يمكن تركه للتراكم الاعتباطى ، ووضعت هدفا للمتحف أن «يشمل كل ما له علاقة بالمذاهب الدينية والخرافات والسحر والحياة العادية ومستلزماتها والزى والزينة والاسلحة الدفاعية والهجومية والآلات المستعملة فى مختلف الحرف ونواحى الفن الشعبى من موسيقى وسيراميك ورسم ونحت وتطريز ، وفى اعداد الخزانات الزجاجية لحفظ المعروضات ورسم التابلوهات اللازمة وما الى ذلك »(١)

وظلت مجموعة المتحف تنمو لفترة قصيرة ثم توقفت الى أن جمدت تماما فى الصورة الحالية التى توجد عليها فى قاعاته الثلاث : قاعة الحياة فى مصر ، قاعة الريف ، قاعة السودان ٠ وفى العدد الثامن من هذه المجلة مقال يعرض لمحتويات تلك القاعات الثلاث فى وضعها الحالى بالتفصيل الدقيق ٠

وقد تنبهت الجمعية مؤخرا للمتحف فبدأت فى جرد محتوياته وعمل بطاقات له واعادة ترتيبه وتنظيمه ٠

وفى عام ١٩٥٧ افتتح المتحف الزراعى قاعات ست أنشئت وفق وجهة نظر سديدة ـ أعلن عنها عند الافتتاح ـ ترى أنه فى مجال عرض مايتصل بالارض وما تنتجه لا يمكن اغفال صورة الانسان الذى يقيم على هذه الارض فى صوره المختلفة ، حين يفلح الارض ويزرعها لتخرج له محاصيلها، وحين يأخذ من انتاجها خامات يصنع منها ما هو لزينته ومنفعته ٠(٢)

وفى تلك القاعات الست عرضت نماذج من الصناعات والحرف الشعبية ، ومشاهد من الحياة اليومية الريفية ، ونموذج كامل لبيت فلاح خلال اقامة حفلة عرس ، واستعراض للأزياء التى ترتديها النساء فى بعض المحافظات وأخيرا تسجيل للعمارة الشعبية ٠ وقد ثبتت تلك النماذج والمجموعات على حالها منذ الافتتاح الى الآن ٠

وفى أوائل الستينات جهزت الادارة العامة للفنون الجميلة رحلات الى مناطق سيناء والساحل الشمالى الغربى وواحة سيوه والواحات البحرية والواحات الخارجية والواحات الداخلية (الوادى الجديد) وبلاد النوبة ٠ وقد عادت هذه الرحلات بمجموعات قيمة من الأزياء والحلى والصناعات الخوصية والفخارية والصوفية والجلدية وزخارف الخرز وغير ذلك من الفنون اليدوية ٠ وتم ترتيب تلك المجموعات ـ بعد أن توقف نموها ـ داخل ثمانية قاعات صغيرة ، وتتعرض الآن للرطوبة وعدم الصيانة مما يكاد يتلفها ٠ وتعرض تلك المجموعات فى وكالة الغورى التى تضم بالمثل مركزا للحرف الفنية التقليدية (التى كانت منتشرة بالقاهرة) وتشمل الحفر على المعادن والتطعيم بالصدف وزخرفة الخيام والخرط العربى والزجاج الملون المعشق بالجبس ٠(٣)

وكان الهدف وراء هذا الاهتمام بجمع النماذج الأصيلة من الفن الشعبى فضلا عن الاهتمام بالحرف التقليدية هو احياء الفنون التقليدية الشعبية باتاحتها ووضعها تحت أنظار الفنانين

التشكيليين ، باعتبـــار أن وكالة الغورى مجمعا توجد به مراسم للفنـــانين وملتقـــا ثقافيا لهم ولغيرهم ٠

وطوال الســـتينات ــ كان مركز الفنـــون الشعبية ينمى ، ببطء ولكن باضطراد ، مجموعة متحفه ، التى كان يجمعها خلال رحلاته الميدانيـة الى الأقاليم المختلفة على طول الجمهورية٠ ومازالت المجموعات المتنامية تعـــانى الازدحام فى حجرتى المتحف الصغيرتين ٠ وقد بلغ رصيد المتحف حتى الآن حـــوالى ١٢٠٠ قطعـة ما بين أزياء وحـــلى ومشغولات يدوية ومنتجات للفخار ٠

واذا كنا قد استعرضنا المؤسسات والجهات التى اعتنت بجمـــع المواد التى تمثـــل الثقافة الشـــعبية ، وحاولت تنظيم متاحف تعرض فيها هـــذه المواد وتتيحهـــا للدارسين والراغبين فى المعرفة ، فان من حقنـــا الآن أن نوجـــز بعض الملاحظات العامة على مســـار الحركة والاتجاهات التى سادتها :

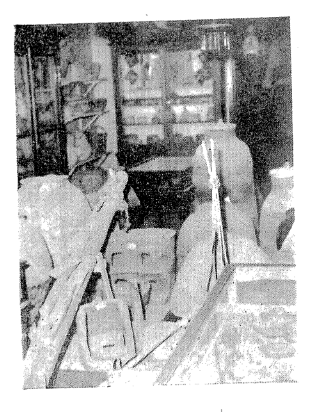
١ ــ بدأت الحركة مبـــكرة تكاد توازى فى تاريخ نشأتها تاريخ نشأة الحركة فى أوروبا ٠

٢ ــ أن الدوافع للاهتـــمام بالتراث الشعبى تكاد تكون متشابهة أيضا مع ما حدث فى أوروبا، وأبرز تلك الدوافع هو الشعور القومى المتنامى ، والذى كان يتحمس لابراز الطـــابع القـــومى ، والكشف عن المنـــابع الأصيلة لثقافة الشعب ، ومظـــاهر حضـــارته المتميزة ، وازدياد الشعور الديموقراطى الذى اســـتوجب اعادة تقييم حياة المواطن العـــادى والنظر الى ابـــداعه على أنه شىء جدير بالعناية وأخذه مأخذ الجد لا التعالى ٠

٣ ــ رغم هـــذا التوازى فى النشأة وتشابه الدوافع ، الا أن الحركة فى أوروبا أخذت تواصل نموا صـــحيا منتظما ، سواء من حيث الحجم أو النـــوع ، ولـــكن الحركة فى مصر جعلت تفتر وتتفتت ٠ فما السر ؟

فى تقديرى أن ذلك يرجع الى سبب أساسى فنى ٠ (بالطبع بعد أن نضع فى اعتبارنا الفارق الحضارى الهائل ، والغنى الفاحش الذى يقارن بضعفنا ، والذى قد يكون السبب الاول فيه هو استنزافهم لنا ٠)

لقد نمت الحركة فى أوروبا لأنها نبعت من قاعدة عريضة عميقة اهتمت بالثقـــافة التقليدية



قاعة الريف

الشعبية وجمعها وتصنيفها وعرضـــها ودراستها واستلهامها فى الاعمال الفنية المختلفة ٠ وسنبين بعد قليل بعض مظاهر ذلك ٠

٤ ــ رغم سير الحركة فى مصر ســيرا واهنا الا أنا لا نستطيع أن ننكر أنهـــا أخذت شكلا من النمو جعل يكمل نواحى القصور ــ سواء بوعى أو بدون وعى ٠ وجعلت كل مؤسسة تظهر تبدو وكأنها تتمم ما أغفلته الاخرى ٠

لقد ركزت مجموعة متحف الجمعية الجغرافية على بعض الادوات والاشياء الاثنولوجية من القاهرة والســـودان ، فجاءت نمـــاذج المتحف الزراعى وعرضت الحياة فى الريف ٠

ومن بعدها اتجهت مجمـــوعة وكالة الغورى الى الصحارى والواحات والثقافات المتفردة كسيوة والنوبة ٠ وأخيرا اتجـــه مركز الفنون الشعبية يجمع مظـــاهر الفنون الشعبية على طول الوادى والصحراء المحيطة به ٠

٥ ــ ان مفهوم الثقافة الشعبية غير محـــدد تمـــاما بين كل هذه المؤسسات وان كنا نستطيع أن نستخلص أنهم يعنون به المواطن العادى الذى يعيش فى السفح الاجتماعى ٠ ومع هذا يخلطون بمنتجاته أشياء تنتمى الى طبقات عليـــا ــ مصرية وغير مصرية ــ على أنها أشياء تقليدية (أنظر مثلا

ملابس التلى التى قد يرتعد المواطن العادى عند سماعه لقيمتها !)

٦ ـ فى الوقت الذى يتضح فيه الاتجاه الاثنولوجى بصورة أكبر فى مجموعتى متحف الجمعية الجغرافية والمتحف الزراعى يتأكد الاتجاه الفولكلورى والجمالى فى مجموعتى وكالة الغورى ومركز الفنون الشعبية ٠

٧ ـ لم تأخذ كل تلك المؤسسات بما يستحدث من أنظمة وطرائق للتصنيف والترتيب والعرض والتوثيق العلمى الذى يرجع كل ظاهرة أو نموذج الى موطنه وأصحابه وتاريخه وانتشاره وما الى ذلك ٠

٨ ـ اتجهت كل تلك المؤسسات الى العرض داخل حجرات وقاعات ٠ وهذا طبيعى فى المرحلة السابقة ، ولكن غير الطبيعى هو الصمت المتغاضى الذى قوبلت به الدعوة التى رددها الاستاذان الدكتور عبد الحميد يونس ورشدى صالح لانشاء متحف مفتوح للثقافة الشعبية ٠

٩ ـ حان الحين لأن تتكامل المجاميع المنثورة بين المؤسسات المشار اليها فى هيئة واحدة ثم تباشر تلك الهيئة استكمال « المتحف المفتوح » ووضعه فى مستوى جدير بما وصل اليه مستوى الوعى والدراسات فى بلادنا ٠

١٠ ـ اذا كانت الدعوة الى انشاء متحف على مستوى الوطن العربى ستخرج الى حيز التنفيذ فما أجدرنا بأن نستفيد بتجاربنا وبالمادة الموجودة بالفعل ٠

ولنلق الآن نظرة على ما تم فى أوروبا٠(٤) (والمقارنة مع أوروبا ليست مجرد عقدة النقص والتغريب ، ولكنا ملزمون بالنظر الواعى اليها باعتبارها البلاد التى سبقتنا ومن حقنا الإستفادة بتجاربها حتى نتجنب التكاليف الباهظة لمبدأ التجربة والخطأ) ٠

يمكننا ـ مع التعميم الشديد ـ أن نضع الخط العام لتطور حركة اقامة متاحف تعنى بثقافة الشعب فى المراحل الثلاث التالية :ـ

١ ـ بدأت حركة واسعة من الهواة والمهتمين يجمعون ما قد يجدونه لدى أسرهم أو فى محيطهم مما يعتبرونه ممثلا لتراث تقليدى شعبى ٠ وكان الأثرياء منهم يهبون قصورهم ويكرسونها لعرض تلك المجاميع ، بينما كان الأقل قدرة يتكاتفون لجمع مجموعاتهم معا وعرضها فى مكان يدبرونه لذلك ٠ ولقد رأيت نموذجا من كلا النوعين فى بلد صغير هو رومانيا ٠ ففى أقصى شمال رومانيا فى قرية صغيرة ـ لا تكبر عن أى كفر من كفورنا ـ خصص مجلس القرية قاعدة مستطيلة بسيطة المظهر والبناء ، أخذ الفلاحون يودعون فيها كل ما يكون لديهم أو يعثرون عليه من أشياء تنتمى الى المنطقة ويرون أن لها قيمة فولكلورية أو اثنولوجية ٠ وكان مفجر فكرة هذا المتحف وصاحب نواته وراعيه فلاح نصف أمى ٠

وفى طرف بوخارست ـ حيث تقع بيوت الطبقة الارستقراطية القديمة ـ وهب الطبيب مينوفتش قصره وبه مجموعته الخاصة الكبيرة من الفن الشعبى وخاصة الخزف ٠ ولو أخذنا مثلا آخر من السويد سنجد أن هيئة أهلية تتكون للعناية بالمتاحف الشعبية وتستطيع أن تجمع من المال ويكون لها من الضغط الادبى ما يجعلها تأسس كراسى أستاذيته فى الجامعات للأدب الشعبى والفولكلور ٠

٢ ـ المرحلة الثانية :

أخذت المتاحف التاريخية والثقافية تفرد أقساما للفولكلور والاثنولوجيا ، أو على الأقل تحرص على اقتناء مواد فولكلورية واثنولوجية ٠ كما ظهرت متاحف اقليمية تركز على المواد الفولكلورية والاثنولوجية المحلية ٠ ومن هذا الطريق أنبثق نوع آخر يتجه الى الاحتفاظ بأقدم منزل أو مبنى فى المنطقة ويتوفر فيه الطابع الشعبى ، مع الاحتفاظ بأدواته وأثاثه وأزياء ساكنيه وأدواتهم وذلك بعد صيانته بالطبع وتهيئته لكى يصبح متحفا صالحا للزيارة ٠

٣ ـ كانت الخطوة التالية هى انشاء ما سمى « بالمتحف المفتوح » ٠ وتقوم فكرته على : اعادة خلق جو الحياة التى يحياها الشعب ، ويعنون به الطبقة التى تعمل بأيديها ، وطرق عمله ومظاهر ابداعه ٠

ومن ثم فهو يعرض مبانى بأكملها ومعدات وأدوات من البيئات الاقليمية المختلفة ٠ ولا شك أن عرض وحدات عمرانية شعبية كاملة يتطلب مكانا واسعا وغير مسقوف ، ويفرض بالضرورة توفير بيئة قريبة الى حد ما من البيئة الطبيعيه التى كانت تلك الوحدات والاشياء قائمة فيها فى الأصل ٠ وتنسق تلك الوحدات فى مجموعات طبقا للمناطق الثقافية للاقليم الذى يمثله المتحف٠

وقـــد كان لدول الشـمال الاوروبى فضل الريادة فى هــذا النوع من المتاحف ، ففى عـام ١٨٩١ افتتح أول متحف مفتــوح فى اسكانسن Stigum بالقرب من استوكهلم بالسويد ، وفيه أقيمت محلات شعبية وبيوت قديمة منقولة من أماكنها. ومن بعده متحف نوردسكا Nordiskq الذى يجســد كيف تضــافرت الجهود الاهلية والحـكومية على تأسيس واحد من أكبر متاحف التراث الشعبى فى العالم ، والذى يحتـوى على مكتبة متخصصة تضم أكثر من مائة ألف مرجع.

« متحف القرية »

واذا شئنا أن نأخذ مثالا آخر من رومانيا ـ البلد الصغير غير الغنى مثلنا ـ فأنا نقدم «متحف القرية » (خاصة أنى قـــد قمت بزيارتين لذلك المتحف فى أواخر عام ١٩٦٨ تجعلانى فى وضع قادر على الحكم على ما عاينته) ويصـور المتحف كيف تتم تنمية العمل العلمى فى تؤدة ولكن على أساس متين يكفل للعمل اتقانه وضمان تطوره •

بين عام ١٩٢٥ و ١٩٣٥ تم اجراء عديد من المسوح الاجتـــماعية على القرية الرومانية تحت رعاية جامعة بوخارست • وتبع تلك الدراسات معارض معاصرة ، كان من نتـــائج كل ذلك أن تيقظ الاهتـمام بالظواهر الأثنوجرافية ومنتجات الفن الشـــعبى • وكان آخر ما نظم من تلك المعارض ، ذلك المعرض الذى نظم فى عام ١٩٣٦ فى المنتزه على ضفاف بحيرة هراستراو ببوخارست تحت اشراف الاستاذ ديمترى جوست ، وكان من معـــاونيه ميهاى بوب (مدير معهد الاثنوجرافيا والفولكلور الحالى) • وكانت النماذج التى عرضت فى ذلك المعرض النواة التى نمى عنها « متـحف القرية » •

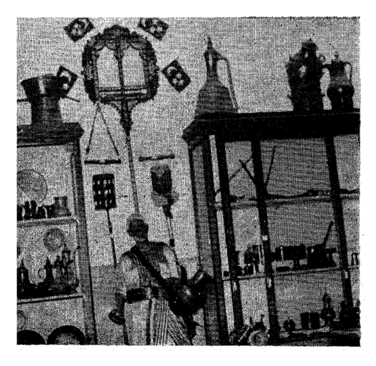
فى عام ١٩٤٨ ـ بعد التحول الاشتراكى ـ أعطى اهتمام جدى لارساء هذا المتحف المفتوح على خطوط علمية ، كجزء من المنجزات الثقافية للحكم الجديد ، ونظر اليه باعتباره المتحف القومى•(٥)

بدأت الابحاث العلمية عن المناطق الثقـافية الرئيسية فى البلاد • وتم على ضوء تلك الابحاث تحديد القطع التى تضم الى المتحف ثم جرى نقلها من مواضعها الاصليـــة الى المتـحف • وجمعت الوحدات المعمارية داخل المتحف على نسق تجاور مناطقها الاصلية ، أى وفق توزعها الجغرافى • وروعى عمـــوما فى تخطيط المتــحف أن يماثل خريطة رومانيا •

وبالمراعاة الدقيقة للمناهج العلمية فى انتخاب ونقل واعادة تجميع وحدات المتحف احتفظ المتحف دون تغيير بالملامح الأصلية للمعروضات وبأصالتها الوثائقية • وهـذا ما يعطى الزائر انطباعا قويا بواقـــع حى ، فى نفس الوقت الذى يفرش فيـه أساسا لدليل ينمى معـــلومات الزائر عن تاريخ وحياة وفن سكان مختلف أجزاء البلاد حيث تصور معروضات المتـــحف مختلف أنظار العمل وتطور الابداع الفنى الشـــعبى خـــلال القرون الاربعة الاخيرة •

والمتحف فى شكله الحالى يحتـوى على ٢٩١ بيئة أصيلة ، مجمعة فى ٦٢ وحدة معمارية ، بها أكثر من ٢٠ ألف قطعة مختلفة • وفى هذه القرية الصغيرة نجـــد مســاكن ، اسطبلات وسقائف ، مظلات وكنائن للدجاج ، مطابخ المنزل الصيفية وأبراج الحمام ، صوامع الغلال ، الآبار ، بوابات ذات منحنيـــات وكوى ، قوائم المداخل ، أسوار مصـــنوعة من الاغصـــان أو الالواح الخشـبية المشغولة ، كنائس ومزارات دينية مقـــامة على الطرق، مشاغل وطواحين ومعاصر وحوانيت عمل•

وداخل تلك المبانى الاشياء الاساسية للحياة اليومية ، مرتبة وفق عادات وطرائق الحياة فى القـــرى المشـــلة لأقاليمها • وتختلف كل تلك



قاعة الحياة فى مصر



قاعة السودان

المعروضات فى أنماطها وطرزها وأشكالها وألوانها من منزل الى منزل ومن اقليم الى اقليم• ورغم هذا التباين والتعدد فان تجاور هذه المعروضات يسهل على المرء اكتشـــاف التقارب بين الطرز والاشكال والوظائف الذى يشكل وحدة عامة لثقافة الشعب من خلال التنوع .

مارا من وحدة الى أخرى ، يتعرف الزائر على مختلف أشكال العمارة التى تمثل أنمـاطا عديدة من المســـاكن : المنـازل الخشبية والحجرية من المناطق الجبلية ، ذات السقف المنحنى القشى أو الحصبائى ، والمساكن الصيفية المستوفية بالغاب، مســـاكن من الاقاليم التلية مرفـــوعة على أقبية وأســـاسات حجرية ، والاكواخ المحفـــورة فى السهول • .

بعض الاشـــكال المعمارية وطرق البناء تثير قضايا علمية خطيرة اذ أنهـــا تشير الى أنها بقايا لعصور تاريخية متحولة ، ذلك أنهـا تحتوى على عناصر تماثل أخرى تعود الى عصر ماقبل التاريخ• وهى تمد المـــادة الاثرية بمســـاعدة فى توضيح المشاكل التى تتطلب التعـاون بين التاريخ وعلم الآثار وعلوم الانسان •

وأكثر الامثلة على ذلك بدائية كوخانمحفوران من القـرن التـــاسع عشر من اقليم أولتـــانيا بمحتوياتهما : جدائل العشـــب ، ريش الديك وزغبه لأغراض الزينة ، أوتاد من الطراز النيوليتى (العصر الحجرى الحديث) ، قلل وموقد نقالى لخبز الخبز ، طـراز بدائى من الأوعية تعـــطى مظهر الآنية • .

وفى الوقت الذى يقدم فيه المتـــحف أنماط العـــمارة وطرزها وزخارفهـا وطرائق بنـــائها وأدواتها ، فانه يعرض معهـــا الادوات والاشياء المستعملة فى احتياجات الحياة اليومية ، ماقصد بها مجرد الاستعمال العملى أو الاستمتاع الفنى •

وعلى الحيطان تعرض المعلقـات التجميلية ، وفى الجوانب مفـــارش الأثاث والملابس وأعمال التوشية والابرة ، حتى الفوط •

كما يوجد الكثير ممـا هو مثير فى شـــئون التـــكنيك الشعبى ممثـل بعض الاوعية والعدد والآليات ، من نوع الاستنباطات الاولية لتسهيل أو استبدال أو تكبير فعل يد الانسان ، السقاطات الخشبية السرية للأبواب ، أوعية صناعة النسيج المنزلية ، أدوات اســـتخراج العصير من الكروم والتفاح والبرقوق ، والزيت من البذور •••الخ•

ولتصوير الحرف الشعبية ، يحتـوى المتحف بعض دكاكين كاملة لخزافين وحدادين • .

ويضع المتحف فى اعتباره تصـوير التنـوع الوظائفى • ففى عرضه لمســـاكن من الجبال أو التـــلال أو السهول والمستنقعات يقـــدم منازل للرعاة ، العمال الزراعيين ، زارعى الفواكه ، مربى الكروم ، الصيادين •••الخ

كما يعكس المتحف الحياة الاجتماعية لسكان القرية ، والاختلافات الاجتماعية • ويبدو هـــذا جليا من اختـلافات أحجام المبانى ، محتوياتها ، نوعية المادة المستخدمة ، فى المشغولات المنزلية ، وحتى فى تفضـــيل ألوان معينة أو تصـــميمات زخرفية بعينها •

واذا كان المتحف يركز على الابداع الرومانى الأصلى فى الجـانب الاكبر من معروضاته ، فانه يعرض أيضـــا صـــورا من حياة وفن الاقليات

المتعايشة ، ويضعها فى مكانها الطبيعى ، يلاحظ المرء بسهولة ما هو خاص لكل منها وما هى التأثيرات المتبادلة بينها .

وهكذا تتجمع وحدات المتحف لتعطى شهادة موثقة على تاريخ ثقافة وفن الشعب . ولكن هل يقوم المتحف بعملية العرض فحسب ؟ كما أشرنا فى البداية المتحف الاثنوجرافى الفولكلورى معهد لدراسة الثقافة الشعبية . وانطلاقا من هذا المفهوم فان « متحف القرية » يقوم بعمليات مستمرة فى البحث والجمع والحفظ لتراث وذخائر الفن الشعبى من أجل أن تدرس ، وتقيم، ويعرف بها وتستخدم كمصادر للالهام فى كل ميادين الابداع الفنى المعاصر .

ويخطط المتحف فى المدى القريب لان يغطى فى مقتنياته كل الاقاليم وأن يصل فى دراسته التاريخية الى عمق الثلاث القرون الاخيرة . ويشارك المتحف باعتباره هيئة ثقافية متخصصة فى المؤتمرات والحلقات الدراسية وقد نظم هو نفسه مؤتمرا عن المتاحف المفتوحة فى عام ١٩٦٦

ويقيم علاقات وثيقة مع المتاحف والهيئات النظيرة فى الخارج ، ويتبادلون الزيارات والمنشورات .

وينظم المتحف معارض نوعية أو شاملة ثابتة ومتنقلة بصورة دائمة تكاد تكون سنوية وعند زيارتى كان المتحف يعرض أكثر من ثلاث معارض أحدها عن الأيقونات الزجاجية يتنقل بين أكثر من عشرين قطرا وآخر عن السجاد فى النرويج وثالث عن الفن الشعبى الرومانى عموما فى سويسرا ورابع مشابه فى طوكيو . .

ويقوم المتحف باعتباره المتحف القومى الأم بالاعداد لمتاحف أخرى مشابهة تقام فى الأقاليم المتميزة بثقافاتها أو فى المناطق التى تتميز بصناعات أو حرف متخصصة .

وهكذا يعكس المتحف حركة واسعة تدل على الحيوية والفاعلية وعلى متانة بنيانه العلمى والفنى ، وتؤكد دوره النشط كمؤسسة ثقافية تساهم فى بث الوعى بالتراث القومى وتأصله .

ويتكون جهاز المتحف البشرى فى الدرجة الاولى من ستة عشر باحثا يجرون بحوثا ميدانية ويختارون المقتنيات كما يجرون بحوثا للنشر . وكذا مجموعة من المرممين المتخصصين يعملون من خلال ورشة للنجارة وأخرى للأيقونات وثالثة للملابس ...الخ. فضلا عن مجموعة مرشدين وكلهم من خريجى الكليات القريبة فى تخصصها من مجال المتحف . ومن المفروض على المرشد أن يقدم من الدراسات ويبدى من الميل الى عمله ما يجعله يتحول بعد فترة زمنية الى باحث . وتأتى بعد ذلك مجموعات الحراسة والادارة وما الى ذلك . وتكون كل الهيئة العاملة بهذا الشكل ١١٠ عاملا بالمتحف .

والمتحف له نوع من الاستقلال ، ولكنه يتبع فى الاشراف الأعلى للجنة الثقافية ، وهى التى تمول نفقاته الكثيرة . ويخصص المتحف دخله من رسم دخول حوالى نصف مليون زائر لأعمال نشر وطبع البحوث والدراسات الثقافية والفنية عن التراث الشعبى الرومانى .

The Village Museumin Bucharest, Gheorghe Focsa, Bucharest, 1967.

الدرس المستفاد

ان الفرصة الآن مواتية لتأسيس متحف مفتوح للثقافة الشعبية خاصة وأن الجامعة العربية قد أبدت اهتماما بانجازه . ولدينا من الخبرة الطويلة والمجموعات التى تم تجميعها بالفعل والخبرة البشرية المباشرة ما يشكل رصيدا طيبا للبدء فى هذا العمل الثقافى الهام .

المراجع

١ ــ فريدريك بونولا بك : المتحف الجغرافى والاثنوجرافى مقال بالفرنسية فى مجلة الجمعية الجغرافية الخديوية عام ١٨٩٩ ، وترجمة النص للدكتور عثمان خيرت بمقال: المتحف الاثنوجرافى للجمعية الجغرافية المصرية بمجلة الفنون الشعبية، العدد الثامن ، مارس ١٩٦٩ .

٢ ــ على كامل الديب : نماذج من الحياة والفنون الشعبية فى الريف، مقال فى مجلة مركز الفنون الشعبية ، العدد الثانى ، أغسطس ١٩٦٠

٣ ــ عثمان خيرت : المعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الغورى ، مقال فى مجلة الفنون الشعبية ، العدد السادس ، مايو ١٩٦٨ .

٤ ــ للاطلاع على حركة انشاء المتاحف الفولكلورية والاثنولوجية فى العالم أنظر مادة متحف فولكلورى بمعجم فونك للفولكلور جـ ٢ الصفحات ٧٦٣ ــ ٧٧٤ ، مع الأخذ فى الاعتبار أن المادة قد قدم عهدها ويجب استكمالها بما استحدث .

٥ ــ أنظر دليل المتحف

ابن عروس والطريقة العروسية

ابراهيم محمد الفحام

مقدمة :

لا توجد شخصية من شخصيات الأدب الشعبي في مصر ، أحاطها الغموض ، بقدر ما أحاط بشخصية (أحمد بن عروس) .

ويبدو أن القليل مما قدمه رواة سيرة (ابن عروس) وحكمه ، عن ملامح شخصيته ، قد استنتجوه استنتاجا ساذجا من اسمه ولقبه (أحمد بن عروس الهوارى) ومن بعض ما نسب اليه من الحكم ثم نسجوا من خيوط ذلك الاستنتاج قصصا أكثر سذاجة ، خلقت منه شخصية أخرى تكاد تكون مستقلة عن شخصيته الحقيقية .

فمن وحى اسمه وبعض ما نسب اليه من الحكم نسجوا قصة (العروس) التى قطع عليها الطريق وهى فى هودج الزفاف ، أيام احترافه اللصوصية ، فلما رآه أهلها تنحوا عنها خوفا منه ، فأتى اليها وسألها (من أين ؟ والى أين ؟) فبينما هى تجيبه اذا بالجمل يلوى عنقه ويأكل من الزرع الأخضر فقالت له (العروس) :

يا جمل (العروس) لا ترعى الندى
اليوم هنـــا والملتقى غـــدا

فلما سمع كلامها تاب توبة نصوحا ، وأخذ بزمام الجمل وسار بالعروس الى أهلها ، ورجع من يومها عن غيه ، وخلع ما عليه من الثياب الفاخرة ، وانطلق هائما على وجهه فى الجبال يقول :

حرامى وعاصى وكداب
عاجز هـزيل المطايـا
وتبت ورجعت للبـــاب
هيا جزيل العطـايا

وقد نسجوا قصته مع العروس من وحى تسميته (ابن عروس) وتعليلا لها ، ومن وصفه لنفسه (بالحرامى) فى هذين البيتين اللذين قالهما فى التوبة واللذين يعتبران فاتحة الديوان المنسوب اليه .

ومن وحى لقبه (الهوارى) استنتجوا أنه نشأ فى موطن قبائل (الهوارة) بالصعيد الاقصى وعلى وجه التحديد فى الزمن الذى بلغ فيه نفوذ تلك القبائل ذروته بقيادة زعيمها (الامير همام الهوارى) الذى وصفه (الجبرتى) بأنه (عظيم بلاد الصعيد) وقد توفى ٨ من شعبان سنة ١١٨٣ هـ (١٧٦٩ م) وظلت لتلك القبائل سطوتها الى عهد قريب .

ولا شك أنه من العجيب حقا أن يكون هذا القدر الضئيل من المعلومات عن تلك الشخصية هى قصارى ما استطاع أن يقدمه لنا رواة سيرتها على الرغم من حداثتها — اذ يزعمون أنه عاش حتى أواخر القرن الثامن عشر — وذلك بالنسبة لشخصيات أخرى مثل شخصية (خلف الغبارى) الذى توفى — كما جاء فى تاريخ ابن اياس — فى أوائل القرن الخامس عشر ، وخلف لنا حكما مماثلة لحكم ابن عروس — وربما فاقتها عمقا وطلاوة — الا أنها لم تحظ بمثل

ما حظيت به من الذيوع والبقاء ، ومع ذلك فقد خلد التاريخ من ملامح شخصية (الغبـــارى) أكثر مما خلد من ملامح شخصية (ابن عروس) .

والحقيقة أن السر فى غموض شــــخصية ابن عروس ، أنه لم يعش فى مصر ، وانمـــا عاش ومات فى موطنه (تونس) ، بعد أن زار بعض بلاد الجزائر والمغرب ، ولم تعش بيننـــا الا حكمه التى جاء بها مريدوه وأتباعه من الحجاج والعلماء وطلاب العلم والمهاجرين الى مصر، الذين نشروا الطريقة المنسوبة اليه ، وهى (الطريقة العروسية) احدى فروع (الطريقة الشاذلية) .

اسمه ونسبه :

أما عن اسمه ونسبه كاملين ، فهو (أحمد بن محمد بن عبد الله بن أبى بكر بن عبد الدايم (الشهير بابن عروس) ابن عبد القـادر التميمى الهوارى) ، وكانت أمه (حميضة) أو (سالمة) تنتمى الى بلدة (مصراطة) بطرابلس الغرب ، ولذلك كانوا يسمونه (ابن الطرابلسية) .

أما عن سبب تسمية جده الاعلى عبد الدايم (ابن عروس) فقد جاء بكتاب (الوصـــية الكبرى) الذى ينسب الى خليفته الخامس ومحيى طريقته (عبد السلام الأسمر) أن أباه عبدالقادر لم يمكث مع أمه فى عرسها الا ســاعة واحـــدة ، فارقها بعدها ، ولم يظهر له خبر ، فلمـا أنجبت عبد الدايم وشب عن طوقــــه ، عرف (بابن عروس) .

والحقيقة أن اسم (عروس) من الاسماء التى كانت معروفة بالمغرب ، فهناك قبيلة تســـمى (قبيلة بنى عروس) فى (جبل العلم) أحـــد جبال (غمارة) بالمغرب الاقصى .

وقد نقلنا نسب ابن عروس هذا عن كتـــاب (ابتسام الغروس ، ووشى الطروس ، فى مناقب قطب الأقطاب ، سيدى أحمد بن عروس) الذى ألفه (الشيخ عمر بن على الجزائرى الراشدى) وهو أكثر ما كتب عن ابن عروس وضوحـــا وتدقيقا ، وان كان لا يخلو من المبالغـات ، التى يتسم بها هذا النوع من المؤلفات .

وقد ورد له نسب آخر فى كتاب (الوصـية الكبرى) اذ ذكر أنـــه (أحمد بن محمد بن عبد الســــلام بن أبى بكر بن عروس التميمى الهروى بن عبد الواحد بن كعيبة بن سعيد بن رواحة بن شيبة بن كنانة بن قتادة بن الفضل بن عباس بن عمر بن عبد الله بن عبد القادر بن سعيد الشريف الهاشمى) .

وذكر (الشيخ كريم الدين البرمونى المصراتى) فى كتابه (روضـــة الأزهار ومنية الســـادات الابرار فى جمع مناقب صاحب الطار) الذى نقحه واختصره (محمد بن محمد بن عمـــر مخلوف الشريف) فى كتاب جديد ســـماه (مواهب الرحيم ، فى مناقب مولانا الشيخ ســـيدى عبد السلام بن سليم) أن نسب ابن عروس كما يلى (أبو العباس أحمد بن عبد الله بن أبى بكر بن سيدى عروس الهوارى التميمى) .

والواقع أنه بالاضافة الى كثرة ما يشـــوب ألفاظ هذين الكتابين من التصحيف والتحريف الظاهرين فقد ملئا بكثير من المعلومات المشوشة المتضاربة ، التى قد يرجع بعضها الى فعل الاتباع والمريدين والنساخ .

مولده وسيرته :

كان مولد ابن عروس بقـــرية (المزاتين) بالجزيرة القبلية ، على بعد خمسين ميلا من مدينة تونس . وقبل بلوغه ، ترك أسرته ، ورحل الى تونس ، وأوى الى زاوية (الشيخ أبى عبد الله محمد المحجوب) تحت (جامع الهواء) ثم انتقل الى غيرها .

وقد اشتغل فى فترة من حياته بنشر الخشب كما اشتغل بالنجارة ، فكان ينجر المحاريث ثم اشــــتغل فى أحد الافران ، ثم انتقل الى بلدة (بنزرت) ثم الى (باجة) ثم الى غيرها .

ثم تفرغ للعبادة ، وعرف عنه الزهد . فكان لا يأكل الا المنبوذات من الخضر ، وقطع الخبـــز الملقاة . ولا يتسول . وأقام فترة من حياتـــه بمقام الشيخ (أبى مدين شعيب) بعبـــاد تلمسان بالجزائر ثم انطلق غربا حتى بلغ مراكش ووصل حتى مدينة سبته .

وبعد أن أقام بتلك البلاد طويلا ، عاد منها الى تونس وقد شب واكتملت رجولته ، فاجتمع حوله الناس ، وكثر المعتقدون فيه ، وأقام فى بداية الأمر فى (فندق الرصاص) ثم انتقـل الى فندق آخر أقام فى سطحه وكان يخـــاطب زواره من مكانه ، وهم وقوف بأسفله .

ولما كثر مريدوه أقام له (السلطان محمـد المنتصر بن المنصور بن فارس) وهو من سلاطين بنى حفص ، زاوية له فى ذلك الفندق .

وكان ابن عروس يكنى (بأبى الصرائر) . وقد حرفت تلك الكنية الى (أبى الطرير) فى كتاب (الضوء اللامع لأهل القرن التاســـع) (لشمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوى) وسبب تلك الكنية أنه كان يحمـل الصرائـر



الثقيلة – جمع صرة – ويمر بها فى أزقة تونس اذلالا لجسده ، وتكفيرا عن ذنوبه ، ويقال انه لم يحمل تلك الصرائر دفعة واحدة ، وانما فعل ذلك بالتدريج ، فصر فى بادىء الامر صرة واحدة قدر النارنجة فى طرف كسائه ثم زاد فيها شيئا فشيئا ، حتى عظمت جدا ، وأضاف اليها تباعا عدة صرائر أخرى ، ثم علقها على طرفى خشبة ، وجعل يحملها على كتفه اليمنى تارة ، وعلى كتفه اليسرى تارة أخرى .

وصفه ومناقبه :

وكان ابن عروس – كما ذكر الشيخ عمر الجزائرى – (أزهر اللون ، ضخم العظام ، بعيد ما بين المنكبين ، عريض الصدر ، ربعة فى قده ، الى الطول ، كث اللحية ، أشهل العينين ، عريض الوجه مستديره ، مع الجمال البارع فى البنية الكاملة السوية ، والصورة القويمة القوية) .

أما عن ملبسه فقد ذكر أنه (كان حسن الهيئة ، نظيف الحال ، يلبس عليه جبة بيضاء من صوف ، وشملة بيضاء ، ويلبس القبقاب فى الشتاء والصيف ، ويعمل عدد من الحلفاء فى زمامه) .

وبالغ فى نسبة كثير من الكرامات والخوارق اليه .

وتحدث (عبد الرؤوف المناوى) عن بعض أحواله الاخرى فى كتابه (الكواكب الدرية فى تراجم السادة الصوفية) فوصفه بأنه (العبد الصالح المجذوب الكبير الشأن) وأنه (كان من كبار الاولياء أهل الجذب بتونس) وان (له كرامات ظاهرة وأحوال باهرة) وانه (كان مهابا جدا ، لا يقدر على لقائه كل أحد بحيث يقشعر البدن لرؤيته) ومن الكرامات التى نسبها اليه (انه كانت الطيور الوحشية تنزل عليه ،وتأكل من يديه) و (أنه كان عنده جمع وافر من الفقراء فكان يمد يده فى الهواء ويحضر لهم ما يكفيهم من القوت) .

وذكر أن رجلا « دخل عليه لزيارته ، فرأى طول أظافره ، وشعث رأسه ، فحدثته نفسه بشىء فقال له : السبع يكون بالاظفار) .

وقد أضفى عليه اتباعه ورواة سيرته الكثير من صفات الشجاعة والبطولة الخارقة ، فجاء فى (الوصية الكبرى) ان (من علو مقامه كان يركب على الاسد ، ويتعمم بالثعبان ، ومن مناقبه كانت لا تنفر منه الطيور وتنزل عليه بأجنحتها ويعرف كلامها ، وتعرف كلامه) وانه كان ينقل على ظهره العشرة القناطير من الحديد ، وينقل على عاتقيه النخلة الطويلة الغليظة ، وأنه كان يأمن

الاقفال أن تفتح ، فتستجيب له ٠

وفاته وضريحه :

ذكر عبد الرؤوف المناوى فى معرض ترجمته لابن عروس ، أنه توفى سنة نيف وسبعين وثمانمائة وذكر (أبو الفلاح عبد الحي بن عماد الحنبلى) الذى نقل عن المناوى ترجمة ابن عروس فى كتابه (شذرات الذهب فى أخبار من ذهب) أنه توفى فى حدود سنة ٨٧١ هـ ٠

وذكر (الشيخ حسين خوجة بن على الحنفى) فى كتابه (الذيل لكتاب بشائر أهل الايمان فى فتوحات آل عثمان) فى معرض ترجمته (للشيخ أبى الفضل المسراتى) أن جده صلى على (أحمد بن عروس) عند وفاته ، وقد توفى ذلك الشيخ بتونس سنة ١٠٨٥ هـ ٠

أما (الشيخ عبد الكريم البرمونى) فقد ذكر فى كتابه (روضة الازهار) تاريخ وفاته على وجه التحديد ، فقال انه توفى فى ٨ من صفر سنة ٨٦٨ هـ ، وهو ما ذكره (محمد الباجى المسعودى) فى كتابه (الخلاصة النقية فى أمراء افريقية) ٠

واذا صح ذلك ، يكون قد توفى فى زمن (السلطان أبو عمرو عثمان بن عبد الله محمد الحفصى) ٠

وكانت وفاته ــ كما ذكر البرمونى ــ عن خمسة عشر ومائة سنة ٠

ومن بعض الخوارق التى نسبت اليه بعد وفاته انه تكلم وهو ميت ، ثم تكلم وهو محمول فى النعش وقد دفن بالزاوية التى أقامها له (السلطان محمد المنتصر) ، وقد دفن فى تلك الزاوية (عثمان داى) أحد ولاة تونس فى العصر العثمانى سنة ١٠١٩ هـ ٠ كما دفن فيها (رمضان داى) فى سنة ١٠٤١ هـ ٠ حتى بنى له ابنه (حمودة باشا) ضريحا فى مسجد خاص ٠

ولا تزال زاوية ابن عروس قائمة حتى الآن ٠

حكم ابن عروس :

تتردد على ألسنة الناس عشرات من الحكم التى ينسبونها ــ بالحق أو بالباطل ــ الى ابن عروس ٠

وعلى الرغم من بساطة المعانى التى تتضمنها هذه الحكم ، فقد استمدت جاذبيتها وخلوها من صياغتها الشعرية ، وأسلوب انشائها ٠

وقد جاء فى (الوصية الكبرى) أن ابن عروس كان ينشد تلك الحكم بصوت شجى ، وأن الله وهبه صوتا لم يكن يوجد فى زمنه أجمل منه ، وأن الناس كانت تبكى اذا استمعت اليه ٠

وقد أضفى هذا الكتاب على تلك الحكم طابعا أسطوريا مثيرا ٠ فكان مما رواه عنها أن مريدى ابن عروس جمعوا منها ما يملأ ثلاثمائة كتاب وسجلوا عن مناقبه ما يملأ عشرين كتابا ، فلما سمع بها حاكم الجزائر أرسل الى حاكم تونس أن يأتيه بها فأرسلها اليه فى سفينة ٠ فما ان وصلته حتى أمر باحضار علماء البلاد فلما قرئت عليهم اعترضوا عليها وقالوا (هذا علم لا ينفع وجهل لا يضر) وأفتوا بوجوب حرقها ، ولكن النار لم تفعل فيها شيئا ، فوضعوها فى سفينة خرجت بها الى عرض البحر ، وألقيت فيه ، فابتلعتها سمكة ضخمة (كجبل أحد) ومكثت تلك الكتب فى جوفها سبع سنين ، حتى ماتت فألقاها البحر الى ساحل الاسكندرية فى ظلام الليل ، فكان لها نور عظيم ، كوميض البرق فجاء الناس واتفقوا على اقتسامها فلما شقوا بطنها وجدوا تلك الكتب فيها ، وشاع الخبر الى أن بلغ تونس ، فسارع حاكمها الى شرائها من حاكم الاسكندرية بالذهب الوفير وردها الى بلاده ٠

ويطلق أتباع ابن عروس على الحكم التى تصاغ فى هذا القالب (المقطعات) وقد سار بعضهم على نهجه فى نظمها ، واشتهر منهم (على بن درواز) المتوفى سنة ٩٢٨ هـ و (عبد السلام الاسمر) المتوفى سنة ٩٨١ هـ ٠

وربما كان الكثير من مقطعات ابن عروس الشائعة فى مصر ، هى فى الحقيقة من صياغة بعض أتباعه المصريين ، لأنها مصرية الاسلوب أو ربما اقتصر الأمر على تمصير بعض ألفاظها فقط والواقع أن القارىء أو السامع المصرى لا يجد فى مقطعات ابن عروس التى صيغت بلهجتها الأصيلة ، الا القليل من الألفاظ الغريبة عنه ٠

وسنذكر فيما يلى أمثلة من تلك المقطعات التى

وردت فى بعض المؤلفات غير المصرية مثل (ابتسام العروس) و (مواهب الرحيم) و (المنهل العذب فى تاريخ طرابلس الغرب) (لأحمد بك النائب الانصارى الطرابلسى) ولم ترد فى (ديوان ابن عروس) المعروف فى مصر .

ما أهبل من جا البحر هاج
وطمع بالعوم يفتخر
عبى أحمال الزجاج
يحب اللز مع الحجر

* * *

و (اللز) هو الضغط أو الدفع أو الارتطام .

آه من علة الفم
ومن جرح ما له مداوى
ومن عرض ما عاد يلتم
جاعن ناس الشهاوى
ومن رجل تمشى على ثم
ومن دهر ما صبح يساوى

* * *

تسعة وتسعين دار
فى وسط راسى مقيمة
النار ما تشبح النار
ولا تعطش لنا بهيمة

و (تشبح) أى تهلك أو تتغلب .

* * *

ومن كان شوره يمضيه
لن يترك الضو لايح
وان كان كاده يخليه
لا يعترض للفضائح

و (الشور) هو الرأى أو المشورة
و (يمضيه) أى يضىء له .
و (الضو) هو الضوء .
و (الكاد) هو العمل ، أو الجهد .

* * *

الدنيا مثلتها دلاعة
تتكركب من جملة الدلاع
فاذا لحقتها من الطماعة
أرماتهم فى بير ماله قاع

و (الدلاعة) هى البطيخة .
و (تتكركب) أى تدحرج .

* * *

وله فى ذم الدنيا :

ما غرها ؟ غرها البين
وأهل العقول استراحوا
ما دافنت من سلاطين
وشيشان بالجير طاحوا
أين الذين قلبنا
لعبت عليهم وراحوا

و (الشيشان) هم العبيد .

* * *

ومن أمثلة المقطعات التى تنسب الى خليفته (عبد السلام الأسمر) :

الصبر مر يبرى الانسان
والمر يرجع حلاوى
صبرت صبر أيوب ولقمان
وغلبت نفسى الشهاوى

و « يبرى » أى يبرىء ، أو يشفى

* * *

صبرت والصبر عنانى
وفرج الاله قريب
والعسر يعقبه يسران
واللى صبر فليس يخيب

* * *

ومن مقطعاته المشهورة (سلسلة الفزوع) التى تشتمل على ما يزيد عن الثمانمائة بيت ، ورد بعضها فى كتاب (روضة الأزهار) وفيها يقول :

يا مهون الأسباب
العفو يا ربى
عبدك عاصى كداب
لا تغير قلبى

* * *

يا طيب الأنفاس
بالله داوينى
يا مثبت الأغراس
ثبتنى على دينى

* * *

وكما تنسب كثيرا من المقطعات زورا الى (أحمد ابن عروس) فقد نسب مثلها أيضا (لعبد السلام الاسمر) • وقد ذكر (الشيخ طاهر أحمد الزاوى الطرابلسى) فى معرض ترجمته له فى كتابه (أعلام ليبيا) أنه (ابتلى بأقوام من العامة بعد موته ، وصفوه بما ليس فيه ، ونسبوا اليه ما لم يقله • وألفوا فيه قصائد عامية ، ينبو عنها الذوق ، نسبوها له زورا وبهتانا ، وضمنوهاهراء من القول ، لا يصدر عن أجهل الجاهلين ، فضلا عن عالم جليل ، مثل الشيخ عبدالسلام الاسمر) •

وكان من الخرافات التى نسبها أتباع (عبد السلام الاسمر) اليه أنه نطق بتلك المقطعات ، وهو لم يزل جنينا فى بطن أمه •

الطريقة العروسية :

كان ابن عروس يلقب (بذى القرنين) أى (ذى الشيخين) • وذلك لأخذه الطريقة عن شيخين أحدهما — كما كان يدعى — (الخضر عليه السلام) ، والثانى (فتح الله بن يوسف العجمى) المدفون بتونس ، وقد أخذ عنه الطريقة الشاذلية ، التى أخذها عن ياقوت العرش عن أبى العباس أحمد المرسى) عن (أبى الحسن الشاذلى) صاحب الطريقة •

وقد سلك ابن عروس وأتباعه من بعده بتلك الطريقة مسلكا خاصا ، أكتملت ملامحه على يد خليفته الخاص (عبد السلام بن سليم • الفيتورى) الذى ولد فى بلدة (زلتين) بطرابلس الغرب سنة ٨٨٠ هـ ، وتوفى سنة ٩٨١ هـ فجعل منها طريقة جديدة أطلقه عليها « الطريقة العربية » التى اعتبرت فرعا عن الطريقة الشاذلية

ولقد أخذ (عبد السلام الأسمر) تلك الطريقة عن شيخه « عبد الواحد الدكالى وعن (أحمد ابن عبد الله الرشيد » المعروف (بأبى تليس) عن (أبى راوى الفحل عن (أحمد بن عروس) فجعل منها طريقة جديدة أطلق عليها « الطريقة العربية » التى اعتبرت فرعا عن الطريقة الشاذلية •

ولقد أخذ (عبد السلام الاسمر) تلك الطريقة عن شيخه « عبد الواحد الدكالى » وعن « أحمد ابن عبد الله الرشيد » المعروف (بأبى تليس) عن (أبى راوى الفول » عن «أحمد بن عروس» •

ومن الكتب التى ألفها (عبد السلام الأسمر) فى تلك الطريقة كتاباه المعروفان (التحفة القدسية لمن أراد الدخول فى الطريقة العروسية) و(الانوار السنية فى أسانيد الطريقة العروسية) وقد أضفى على تلك الطريقة طابعا جديدا ، اشتهرت به حتى الآن ، وهو انشاد المقطعات مع الرقص على دقات الدفوف التى يسمونها (البنادير) جمع (بندير) وهى من الاسبانية Pandero وهى احدى الكلمات التى أتى بها الأندلسيون المهاجرون مع مسمياتها الى شواطىء شمال افريقيا •

وكان (عبد السلام الاسمر) قد أعجب بهذا اللون من الأداء منذ شهد بعض المغاربة ينشدون على ضربات تلك البنادير أشعارا (للشيخ ممشاد الدينورى) فخر مغشيا عليه ، ثم انتابته حال من البكاء ، وأخذ (يشطح) رغما عنه • فلما تكرر منه ذلك نهاه شيخه (عبد الواحد الدكالى) وحبسه • الا أنه شهد رؤيا جعلته يعدل عن معارضته لتلميذه فأفرج عنه ، وقال له (قد صرح لك أهل السموات والارض فى البندير أنت ومن تبعك) •

وقد بلغ من براعته فى ضرب البندير أن زعم أتباعه أنه كان اذا ضربه اهتز كل من حوله حتى الجماد وسمعوا ضرباته تقول (الله ••• الله) •

وقد علل (الشيخ طاهر الزاوى) ؛ الحال التى كانت تنتابه كلما سمع ضربات البنادير ، مع معارضة من يقتدى به فى ذلك من أتباعه بقوله (وقد اعترته حال من كثرة الذكر والعبادة لازمته الى أن مات • كان يغلب عليه بسببها الوجد والهيام فى حب الله تعالى ، ويتحرك فيها حركات لا ارادية ، ظنها من لا يعرف الشوق الى ذات الله تعالى ، أنها رقص يأتيه باختياره فى بعض الاوقات ، فقلده بعض العامة ، وصاروا يجتمعون على ضرب الدفوف ، ويرقصون ، زعما منهم أن الشيخ كان يرقص ، وهو زعم خطأ ، وتقليد فى غير محله • لأنها حال كانت تعتريه بدون اختياره ، ونتيجة لتأثر نفسه بحب الله تعالى استغرقت روحه فى التفكير فى ذات الله ، فغاب عن حسه وصار لا يشعر بما يصدر عنه من حركات) •

وعلى الرغم من هذا الرأى ، وهذا التعليل ، فقد ظل الانشاد والرقص على ضربات الدفوف من أبرز مميزات الطريقة العروسية •

وتوجد فى بعض أنحاء مصر جماعات من المنشدين والراقصين على ضربات الدفوف ، ينسبون أنفسهم لتلك الطريقة ، ويطلق عليهم (أولاد عروس) • وهم ينشدون مقطعات بعضها لشيوخهم والبعض الآخر من وضعهم ، فى بعض المناسبات الدينية ، أو المناسبات الخاصة ذات الطابع الدينى ، كحفلات الختان والزار •

وفى واحة سيوة يطوفون بالدور وهميرددون



أناشيدهم وأورادهم مع بردة البوصيرى ، وبعض الأوراد الشاذلية ، والفاتحة ، فيلقاهم أصحابها باطلاق البخور ، وايقاد خشب الزيتون ، معتقدين فيهم القدرة على القضاء على الاوبئة ، وعلاج بعض الامراض .

وقد تفرعت من الطريقة العروسية مع الايام ـ طريقة أخرى هى (الطريقة السلامية) التى اشتق اسمها من اسم (الشيخ عبد السلام الاسمر) . وينتسب الى تلك الطريقة جماعات تسمى (أولاد سيدى عبد السلام) كما ينتسب (أولادعروس) أنفسهم الى (الطريقة العروسية) . وهم مشهورون مثلهم بالانشاد مع الرقص على ضربات الدفوف .

وقد فترت صلات كثيرة من هذه الجماعات من (أولاد عروس) و (أولاد سيدى عبد السلام) كما فترت صلات زملائهم من (أولاد أبى الغيط) الذين ينتسبون الى (أبى الغيث بن جميل) اليمنى ، بالطرق التى كان أسلافهم ينتسبون اليها ، وأصبحت ـ أو كادت تصبح ـ مجرد فرق فنية تصلح مادة خصبة وجذابة لدراسة أثر التصوف، أو الطرق الصوفية فى فنوننا الشعبية .

ويرجع عهد مصر بالطريقة العروسية ، ومقطعات ابن عروس الى زمن مبكر ، وذلك عن طريق بعض أتباعها الاول، مثل (أحمد بن عبدالله الرشيد) المعروف (بأبى تليس القيروانى) الخليفة الثانى لابن عروس ، وكان يقيم (الحضرة) على الطريقة العروسية فى الجامع الأزهر ، وينشد فيها مقطعات ابن عروس ، ويقال أن علماءها لم ينكروا عليه ذلك ، بل كانوا يشاركونه الحضرة ، ويأخذون عنه العلم .

ومن العروسيين الأول الذين وفدوا على مصر (كريم الدين البرمونى المصراتى) الذى كان من أشد المنكرين على (عبد السلام الاسمر) فى بادىء الامر ثم أصبح من أخلص الناس له ، وأخذ عنه تلك الطريقة ، ولازمه الى أن توفى ، ثم عاد الى مصر وأقام فى مدينة طنطا ، فترة ما ثم بارحها بعدها الى مكة .

ومنهم (سالم بن محمد بن عز الدين السنهورى) أحد مريدى (عبد السلام الاسمر) وهو مصرى الاصل ، وقد وردت ترجمته فى (خلاصة الأثر) .

ومن الملاحظ أن (عبد الوهاب الشعرانى) لم يذكر شيئا فى طبقاته المسماة (لوافح الانوار) عن ابن عروس وطريقته ، مع أنه ولد فى سنة ٨٩٨ هـ وتوفى سنة ٩٧٣ هـ .

ويبدو أن هذه الطريقة لم تنتشر ، ويكثر اتباعها ـ فى القاهرة على الأقل ـ الا فى زمن متأخر اذ لم يرد لها ذكر فى كتاب الجبرتى ، ولا فى رحلة (عبد الغنى النابلسى) ، ولا فيما انتهى الينا من المؤلفات الاخرى التى عنيت بأحوال الطرق الصوفية وأربابها . ولعل أقدم اشارة الى

وجودها فى مصر هو ماذكره (على مبارك) عنها فى معرض الحديث عن الطرق الصوفية فى مصر ، فى الجزء الثالث من كتابه (الخطط التوفيقية) الذى طبع سنة ١٨٨٨ ٠

ولم تزل هذه الطريقة ـ والطريقة السلامية ـ من الطرق المنتشرة فى مصر والمعترف بها رسميا ٠

توبة ابن عروس :

يذكر رواة سيرة (ابن عروس فى مصر ، انه أمضى شطرا كبيرا من حياته فى الاجرام حدده كتاب (تاريخ أدب الشعب) (لحسين مظلوم رياض) و (مصطفى محمد الصباحى) بثلاثين عاما ٠

وذكر أن التوبة أدركته وهو فى الحلقة السادسة من عمره ، فهام على وجهه متصوفا ناسكا ، حتى توفى وقد جاوز الثمانين من عمره ٠

وقد تكون قصة اجرام ابن عروس وتوبته ـ كما ذكرنا ـ مجرد استنتاج من المعنى الذى تحتمله كلماته المأثورة التى تصدر ديوانه :

حرامى وعاصى وكداب
عاجز هزيل المطايا
وتبت ورجعت للباب
هيا جزيل العطايا

ومن المحتمل أيضا أن تكون تلك القصة من نسج خيال (أولاد عروس) متأثرين فى ذلك بالقصة المشابهة التى يرددها اخوانهم (أولاد أبى الغيط) ـ الذين يماثلونهم فى أسلوب الانشاد والرقص على ضربات الدفوف ـ عن توبة شيخهم (أبى الغيث بن جميل) الملقب (بشمس الشموس) الذى كان فى بداية أمره عبدا يقطع الطريق باليمن وبينما هو كامن ذات يوم فوق شجرة مع بعض أعوانه ، لمباغتة احدى القوافل اذ سمع هاتفا يقول (ياصاحب العينين، كنت منا ومرجعك الينا) فانزعج ونزل عن الشجرة ، وطرح سلاحه وثيابه ، واكتسى بخلقات ممزقة ، وهام على وجهه : وانقطع لعبادة الله ، ولم يلبث أن كثر أتباعه حتى أصبحوا فرقة كبيرة ، أطلق عليهم (الغيثيين) أو (أولاد أبى الغيث) ٠

وتعد قصص اللصوص التائبين ، الذين يرتقون من حضيض الاجرام ، إلى أسمى درجات الولاية من أكثر السير الشعبية جاذبية ، وأشدها تأثيرا ٠

ومن الكرامات التى تنسب الى (سيدى على البيومى) منشىء الطريقة (البيومية)ـ احدى فروع الطرق الاحمدية ـ فى مصر ، أن العصاة وقطاع الطريق ، كانوا يتوبون على يديه ، فكان يقيدهم بالسلاسل وأطواق الحديد ، فى مقره بجامع الظاهر ، تكفيرا عن ذنوبهم ، فيصبحون من جملة دراويشه ٠

ومن أبطال قصص (الأولياء التائبين) الشائعة فى القاهرة ، (الشيخ صالح أبو حديد) و (الشيخ يوسف) اللذان كانا يقطعان الطريق مع ثالث فى حارة (درب سعادة) قرب مبنى مديرية الامن فى عهد (محمد على) ٠

وترجع تسمية الشيخ صالح (بأبى حديد) أنه قيد نفسه ـ عندما تاب ـ بأغلال من حديد ، تكفيرا عن ذنوبه ، مثلما كان ابن عروس يحمل الصرائر الثقيلة على كتفيه لنفس الغرض ٠

وقد دفن الشيخ صالح بالمسجد الكبير الذى يحمل اسمه اليوم ، قرب مسجد السلطان الحنفى فى الحى المنسوب اليه ، كما دفن الشيخ يوسف فى مقبرة مجاورة لمقبرة (لاظوغلى) فى الشارع الذى يحمل اسمه اليوم بجاردن سيتى ٠

وهناك احتمال آخر فى أن يكون هنالك نصيب من الصحة فى رواية توبة ابن عروس ٠ اذ يفهم مما ذكره (عمر بن على الجزائرى) فى كتابه (ابتسام الغروس) أنه كانت تروى روايات عن سوء سيرته فحاول تبرئته منها ولم يذكرها جميعا ٠ وما ذكره عن أنه (كان لا يشاهد مصليا ولا صائما٠ وكان يمازح النساء ، ويمزج بالفحش كلامه) وأنه (لولا ذلك لأجمع الناس على ولايته، ولاجتمعوا على صلاحه وهدايته) ٠

وقد علل تلك النقائص بأنها كانت نوعا من (التخريب) وهو أن يوهم المرء الناس بأعماله أنه عاص بينما هو فى الواقع من الصالحين الأتقياء حتى يتضاعف ثوابه ولا يتهم بالرياء ٠ وقدم أمثله عديدة من تخريب بعض الاولياء ٠ ومن ذلك ما رواه عن (ابراهيم الخواص) الذى كان لا يقيم فى بلدة الا أياما معدودة ثم يرحل منها اذا اشتهر فيها بالصلاح ، وظل على ذلك حتى دخل احدى البلاد فذاعت شهرة صلاحه فيها ، فصمم على ان يزيل تلك الشهرة ، لرغبته فى الاقامة فيها ٠ فدخل أحد الحمامات العامة ، ولبس ثياب غيره، وخرج يمشى رويدا حتى يلحقه الناس ، وينسبوا اليه اللصوصية ، فتزول عنه شهرة الصلاح ٠

فلما لحقوه واستردوا منه الثياب بعد أن ضربوه ، واشتهر فى البلدة باسم لص الحمام فانشرح خاطره ، وقال لنفسه (ههنا طاب المقام)٠

ويبدو أن ذلك الاسلوب مأخوذ عن (الملامتية) الذين ظهروا فى (نيسابور) بخراسان فى النصف

النانى من القرن الثالث الهجرى، وكانوا يتعمدون الظهور بين الناس بما يبدو منافيا لظاهر الشرع، استجلابا للذم والملامة ، لأنهم يعتبرون الدين معاملة بينهم وبين الله ، وسرا لا يطلع عليه أحد سواه ، بل لا تطلع عليه حتى نفوسهم ، لأن رؤية الافعال فى مذهبهم مبطلة لها •

وقد هوى الملامتية المتأخرون بمذهبهم هذا الى أحط درجات الفساد ، حتى أصبح اسمهم رمزا للعبث بأمور الدين ، والتراخى فى العبادات ، والمجاهرة بالمعاصى •

وقد أراد (عمر الجزائرى) أن يوحى بأن ما نسب الى ابن عروس من النقائص ـ لعل منها اللصوصية ـ لم تكن الا من أفعال التخريب •

ولعل ذلك هو السبب فى محاربة الحكام والعلماء لابن عروس ، وأنكارهم ولايته ، حتى حاول حاكم الجزائر احراق ماكتب عن حكمه ومناقبه ثم اغراقها •

واننا لنجد فيما سجله كتاب (الوصية الكبرى) عن سيرته ما يثبت سطوته ، وخروجه عن طاعة الحكام ، ومقاومته لهم ، فقد ذكر أن حاكم تونس بعث اليه جماعة ليقبضوا عليه ، فلما اقتربوا منه ، أمر الارض أن تبتلعهم ، فابتلعتهم جميعا ، كما أحرق جماعة من (بنى رياح) ـ وهم فرع من قبيلة (بنى هلال) ـ أرادوا الامساك به ، بنفخة منه • وقال (ومن سطوته كان اذا اغتاظ يقف شعره ويخرج من قميصه وازاره ؛ ويزاحم أعداءه فيغلبهم ويقتلهم) (وكان لا يؤثر فيه حتى ضرب الحديد ولا رصاص ، ولا رماح) •

ابن عروس فى مصر :

يتضح مما تقدم أن ابن عروس لم يعش فى مصر ، على الرغم مما يدعيه رواة سيرته فيها •

والواقع أن اسم (عروس) أو (ابن عروس) ليس من الأسماء المألوفة ، أو التى كانت مألوفة فى مصر فى يوم من الايام • ولو كان ابن عروس عاش فى مصر فى الزمن الذى حدده رواة سيرته، أى أواخر عصر العثمانيين ، وقبيل الحملة الفرنسية أى أواخر القرن الثامن عشر ، لتحدث عنه الجبرتى فى تاريخه فقد ولد الجبرتى فى سنة ١١٦٧ هـ (١٧٥٣/١٧٥٤) م وتوفى سنة ١٢٤١ هـ (١٨٢٥) م ؛ وبدأ يؤرخ للأحداث منذ سنة ١١٠٦ هـ (١٦٩٥/١٦٩٦) م وقد حفل كتابه بسير كثير من الشخصيات التى تقل أهمية عن ابن عروس •

ولو كان صحيحا أن ابن عروس عاش فى مصر لعرف تاريخ وفاته، ولأقيم له ضريح يزار كعادة أسلافنا ـ ولوجدنا قرية أو عائلة تفخر بانتسابه اليها •

واذا كنا قد رجحنا أن السبب فى ادعاء رواة سيرته بأنه كان يعيش فى أقصى الصعيد ، أنه موطن الهوارة الذين كان ينتسب اليهم ـ والمعروف أن الهوارة المصريين ينتمون الى هوارة ليبيا وتونس حيث موطنهم الأصلى جميعا ـ فقد يكون مرجع ذلك أيضا أن حكمه كانت أكثر شيوعا فى تلك المنطقة لأنها كانت مقصد العروسيين ، (أتباع الطريقة العروسية الشاذلية) من أبناء شمال افريقية الذين كانوا يأتون لزيارة ضريح شيخ الشاذلية الأكبر (أبى الحسن الشاذلى) المدفون فى (حميثرا) بالصحراء الشرقية ، فى الطريق من مدينة (ادفو) الى البحر الاحمر •

وليس بالأمر العجيب أن تنسب بعض الشخصيات الشعبية الى غير مواطنها فهنالك أماكن فى مصر تنسب الى شخصيات لم تطأها • ومثال ذلك (اسطبل عنتر) بالقاهرة وأسيوط ، و (حربة أبى زيد) بالاسكندرية ؛ وهو نبع ماء قرب بحيرة (مريوط) جنوبى المدينة يزعمون أن (أبا زيد الهلالى) أحدثه بضربة من حربته ليروى عطش جيشه •

وفى الاسكندرية ضريح (للنبى دانيال) مع أنه لم يعش فيها ، وقد توفى فى (بابل) •

ومن القصص الشعبى فى الاسكندرية مايدور حول زيارة النبى لها ، ويروى أحداثا له فيها مع صاحبيه (سيدى جابر الانصارى) ـ صاحب المسجد والحى المعروفين باسمه ـ و (سيدى أبى الدرداء) اللذين يوجد ضريحان لهما فى المدينة ، مع أن الأول دفن بالمدينة المنورة، والثانى بالشام• وفى القاهرة ضريح (لرابعة العدوية) مع أنها دفنت بالقدس • وفى مدينة تونس ـ موطن ابن عروس ـ مقام (لأبى الحسن الشاذلى) مع أنه دفن ـ كما ذكرنا ـ بالصحراء الشرقية فى مصر•

والحقيقة أن ذيوع حكم ابن عروس فى مصر، والاعتقاد بأنه كان يعيش فيها ؛ وهو واحد من الأمثلة العديدة ، لوحدة الفكر الشعبى العربى ، الذى لا يعترف بالحواجز والحدود ، والجنسيات الصغرى ، بل يعتبر القصة والأغنية والحكمة الشعبية العربية ، عربية قبل أن تكون مصرية أو مغربية أو مشرقية أو سودانية ، ويعتبر البطل العربى ـ مهما كان موطنه الأصلى ـ ملكا للأمة العربية جميعا •

ابراهيم محمد الفحام

أبواب المجلة

١ - جولة الفنون الشعبيّة

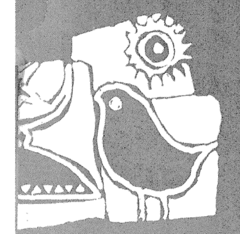
- لقاء مع الفنان سعد كامل
- السحر الرسمى والسحر الشعبى
- الوان من الأدب الشعبى

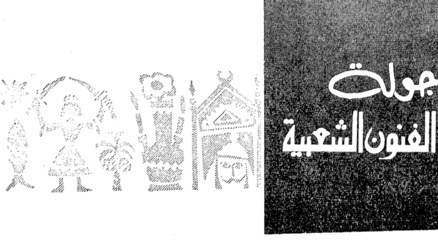
٢ - مكتبة الفنون الشعبيّة

- أحلام فى النهار

٣ - عالم الفنون الشعبيّة

- فن زنوج الغابة فى افريقى فى الامريكتين
- الفولكلور الشعرى الروسى



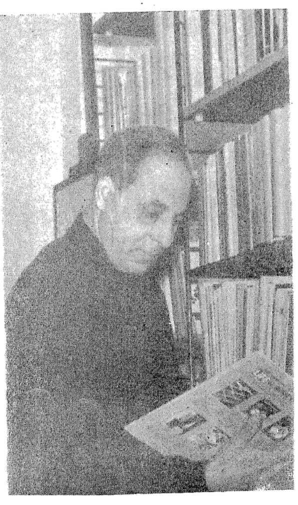



تحسين عبد الحى

لقاء مع الفنان سعد كامل

في كل تطورات الحياة الانسانية ، سيبقى الفن ، بكل أشكاله ، عاملا أساسيا من عوامل التطور ، لأنه ببساطة شديدة ، يساعد الانسان على تقبل الحياة ، وتذوقها ، وممارستها ، فى جزئياتها وكلياتها ، واذا كانت حياة الانسان عموما ، خليطا من التوافق والتناقض ، بل وأحيانا الرفض ، لبعض مظاهر الحياة • فان للفن دوره فى خلق نوع من التوافق بين الانسان والحياة والعالم• فيجعلها محتملة • وبغيره كعامل مساعد على التذوق والاحساس •

يتلاشى العنصر الجمالى فى كل الممارسات اليومية وتبقى عناصر القبح والشر ، والجمود ، وتختفى اللمسات الانسانيه ، باختفاء اللمسات الفنية ، فيصبح الانسان ككل المخلوقات الجامدة، بلا روح، بلا خيال ، بلا فن ، بلا جمال ، واذا كان الفن فى الماضى ترفا لا يمارسه الا القادرون عليه ، فان الفن بكل أشكاله أيضا ـ أصبح ضرورة فى عالمنا المعاصر ، لكل حسب ما يستطيع أن يأخذ ويتذوق أو يفيد ويستفيد • وأصبح لكل مجتمع فنيون وفنانون رواد ، تماما ، مثل رواد المخترعات الحديثة والرواد السياسيون والاجتماعيون ، وتقاس صلاحيات المجتمعات ونضجها بما تقدمه لهؤلاء الرواد على مختلف المستويات من حماية



الفنان سعد كامل

وتكريم ، تماما كما يقاس تخلفها باهمالها لهم ، وتناسيها لأعمالهم ·

وكان لقاؤنا هذه المرة ــ مع أحد هؤلاء الرواد ، **انه الفنان الشعبى ، سعد كامل ·**

فهو ليس فنانا شعبيا باللغه الدارجه ، تلك اللغه التى تجعل كل من قال ــ يا ليل يا عين ، او قال شيئا عن « الطشت ــ والقله » ــ فنانا شعبيا ، ولكن شعبيته ، تاتى من نضجه الفنى والعلمى ، فهو من اولئك الفنانين الذين يستوحون اعمالهم من تراث شعبهم الفنى ، ذلك التراث المضىء ، الذى يحاول الكثيرون اهالة الأتربة عليه، ويتحولون بقلوبهم ووجداناتهم وعقولهم عبر البحار ، الى أوروبا ، ليستوحوا منها ، ومن تجارب شعوبها ــ التى هى غير تجاربنا ــ نماذج تقدم لنا على أساس أنها فن معاصر ·

لم يفعل سعد كامل ذلك، ولكنه ذهب الى أوروبا، **وتعلم هنــاك ما استطاع أن يستوعب من طرق وأساليب وتكنيك ، وعاد ليطبقها فى أعمــاله ، كعامل مساعد فى ابراز وتقديم ألوان متعددة من فننا الشعبى ·**

مثله الأعلى ، قومه البسطاء ، وهدفه

النهــائى أن يرتبط الفن بالحيــاة ،

بحياة قومه البسطاء أيضا · وأنفق

الجزء الأكبر من حياته فى جمع وتدوين وترتيب أكثر النماذج الفنيه دقة يستطيع انســان فرد أن يقتنيها ويصنفها ويعرضها ، وبتواضع الفنان ، يعرض علينا سعد كامل بعض مقتنياته ، وبعض أعماله أيضا ·

فمن مقتنيــاته : تلك المجمــوعة النــادرة من الخزف · والتى يرجع تاريخ بعضها الى اكثر من ٩٠٠ عام ، وتتميز هذه المجموعة ــ بالاضافه الى كثرتها عدديا ·· اذ تتعدى الالف قطعة ·· بأن رسوماتها مختلفة التــكنيك ، حسب عصــورها المختلفة ، وبعضها ممهور بامضاء الفنان الشعبى الذى ينتمى الى عصرها وقام بصنعها ، ونجد فى معرض ســعد كامل المزيد من الأشكال المختلفــه لشبابيك القلل ، مرتبة حسب عصورها أيضا ، أما مجموعة عرائس العصر القبطى والعصرالاسلامى تلك العرائس التى كانوا يضعونها فى القبور مع الموتى ويطلقون عليها اسم « ونيسة » لكى تقوم بخدمة الموتى - امتدادا للاعتقاد الفرعونى القديم، فهى ــ أى مجموعة العرائس هذه ــ تجعلك تعيش عصورا مختلفة ، حســب ترتيب فنى دقيق ،



أبو زيد الهلالى



تشعر فيه بلمسات الفنان سعد كامل حتى فى طريقة عرضها وتصنيفها .

وسوف يبهرك بلا شك ، اذا ما زرت معرض الفنان سعد كامل ـ مجموعته الرائعه من الازياء الشعبيه ، تلك الازياء التى صنعها فنانون شعبيون من اخميم ، وسوهاج ، واسيوط يرجع تاريخها الى أكثر من ٢٠٠ سنة ، وبعضها يوغل فى القدم ليصل الى العصر القبطى ، وأوائل العصر الاسلامى، تلك الازياء التى كانت تستخدم « لفساتين» زفاف ، ولما قمت بحمل واحد من هذه الأزياء بين يدى ، شعرت بثقله الشديد ذلك الثقل الذى لا يتاسب وشكله أو رقة النسيج المصنوع منه ، وفسر لى سعد كامل ذلك ،بأن نقوش هذا «الفستان» **كلها من الذهب الخالص ،** ولشد ماكانت دهشتى ، عندما تبينت ذلك ، فعند سعد كامل أزياء موشاة بالذهب ، والفضة ، تدهشك ، ببراعة ودقة ذلك الفنان الذى استطاع أن يزين النسيج ، بهذه المعادن النفيسة دون أن تشعر بذلك . واذا كانت مجموعة الأزياء الشعبية التى يمتلكها سعد كامل ، تعتبر فى رأيى أكثر وأندر مجموعة يقتنيها فرد فى العالم ، فان روعتها لا تأتى من تنوعها وكثرتها ، أو ألوانها التى ما زالت حتى الآن رائعة رغم قدمها ، ولكنها تأتى أيضا من طريقة عرضها وتسلسلها حسب عصورها ، وعلى الرغم من أن بعض هذه الأزياء تطور استخدامه الآن ، كملبس خاص للزار الا أنها فى مجموعها تشهد بعظمة أولئك الذين أنفقوا فيها من الوقت والجهد ، ما جعلها جديرة بالانتماء الى عصورهم وفنهم عبر الزمن .

＊＊＊

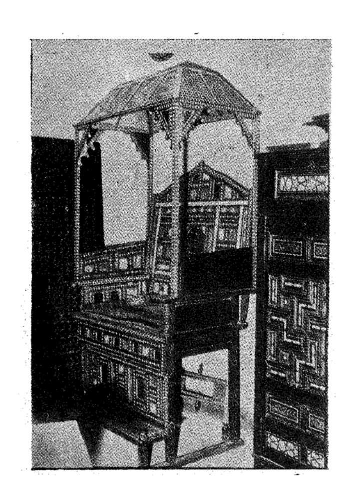
اننا اذا نظرنا الى مقتنيات سعد كامل ببعض التأنى ، فبوسعنا أن نتعلم الكثير من الفنانين الشعبيين فى مختلف العصور ، وسنجد لديه أيضا الكثير الذى لو أردنا الكتابة عنه لاستهلكنا معظم صفحات المجلة ، سنرى « التختروان » بحجمه الطبيعى ، ونجد كسوة الجمل المزينة بمختلف الرسوم والألوان ، تلك الكسوة التى كانت توضع على « الجمل المحظوظ » الذى كان يحمل كسوة الكعبة المكرمة كل عام .

فى ذلك الاحتفال الذى نعرفه باسم « **المحمل** » الى آخر هذه المقتنيات النادرة التى يحفل بها معرض الفنان سعد كامل .

أما عن أعماله .. فسنجد الكثير أيضا ..



الزير سالم وجساس


التختروان

ذلك أن سعد كامل لم يفعل القليل ، ويتكلم الكثير - على عادة بعض مدعى الفن ، ولكنه كفنان ، عمل كثيرا وتحدث قليلا ٠٠ فجاءت أعماله لتتحدث عن نفسها ٠

لقد استخدم سعد كامل ، مادة الكليم ، ونفذ عليها أعماله الفنية ، وقد عرض بعضها فى المعرض الدولى للفن التطبيقى فى فلورنسا عام ١٩٥٤ ، وقد شاهدنا بعضها ، فرأينا محاولة لخلق فن شعبى من رسوم السجاد ، تمتاز بالطابع المحلى ، استمد الفنان فيها مادته من واقع الحياة والبيئة المصرية ، مثل تلك السجادة التى نجد عليها رسم (أبو زيد الهلالى) وهو يحارب بالسيف « الزناتى خليفة » وأخرى « لعروسة المولد » ثم « فوانيس رمضان » ، وكلها من صميم الحياة الشعبية المصرية ٠ بالاضافة الى مجموعة سجاجيد مختلفة الأحجام والأشكال ، كل رسومها تقريبا مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة ٠

واذا ما حاولنا القاء بعض الضوء على هذه الرسوم ، سواء فى السجاجيد أو فى الحفر ، الذى برع فيه سعد كامل أيضا ، فسنجد أن أسطورة أو قصة أبو زيد الهلالى والزير سالم رغم كثرة تناولها من جانب أكثر من فنان ، فان سعد كامل استطاع فى استلهامه لهذه الأسطورة ، أن يمزج فيها الطبيعة بالخيال ، مضيفا اليها التكوين المدروس وبوسعنا أن نشعر للوهلة الأولى أن الحلول التى قدمها سعد كامل غير الحلول التى استطاع أن يقدمها غيره ، فقد طور الحصان ، لكى يتناسب مع العصر ، وجاءت اضافاته الفنية فى وضعها الصحيح بحيث يشعر المشاهد لها بطعم ، ومذاق فنى خاص ، هو طعم ومذاق سعد كامل الفنان الشعبى المثقف ٠

***

ولقد تفاوتت الاضافات والحلول ، وتوزيع الألوان بصورة تخدم اتجاه العمل الفنى الذى مارسه ويمارسه سعد كامل فى معظم أعماله ، سواء فى ، لوحة الزير سالم ، أو حواء وآدم أو لوحة « الراقص على الحصان » التى كانت تمارس فى الأفراح الريفية ، وما زالت حتى الآن ، تلك اللوحة التى صنعها سعد كامل بطريقة الحفر على الشمع - وفى لوحة الفرسان الثلاثة ، استطاع سعد كامل ، أن يعطى عمقا جديدا لهذه اللوحة ، بحيث يكون بوسعنا أن نرى الأحصنة من مختلف الاتجاهات ، وذلك عن طريق تنويع الرسم مع محاولة خلق ايقاع حركى معين ، أو خلق النغم كما يقول الموسيقيون ، ونجح سعد بذلك فى أن يخرج هذه اللوحة ، أو معظم لوحاته ، تقريبا ، من طابع الجمود والرتابة ٠ بقى ٠٠ أن نقدم لقرائنا شيئا من نشاط فناننا الشعبى سعد كامل :

ولما سألته أنا هذا السؤال قال :

« لقد حصلت على دبلوم أكاديمية روما للفنون الجميلة بدرجة ممتاز تخصص (زخرفة حائطية) عام ١٩٥٣ ، وأقمت معرضين خاصين لأعمالى فى النسجيات المرسمة فى ١٩٥٤ ، ١٩٥٦ فى القاهرة ٠ واشتركت فى المعرض المصرى الايطالى عام ١٩٥٤ ، وفى المعرض المصرى ببكين عام ١٩٥٥ ، ومعرض الأرتيجناتو الدولى بفلورنسا بايطاليا عام ١٩٥٨ ، وفى بينالى الاسكندرية الثالث عام ١٩٥٩ ، وفى المعرض التطبيقى العربى الذى أقيم بموسكو وبراغ وبرلين عام ١٩٦٢ - ١١٦٣ ، واشتركت كذلك فى المعرض التطبيقى الثانى لجمعة محبى الفنون الجميلة عام ١٩٦٣ وفى بينالى الاسكندرية الخامس عام ١٩٦٣ ٠

وأقمت معرضا خاصا لأعمالى فى الرسم والنسجيات المرسمة بمتحف بروكلين بنيويورك عام ١٩٦٤ ، واشتركت فى بينالى لوبليانا الدولى بيوغوسلافيا عام ١٩٦٧ ، وبينالى فينيسيا الدولى بايطاليا عام ١٩٦٨ ، كما حصلت على العديد من الجوائز منها :

- جائزة مرسم الأقصر عام ١٩٤٩ ٠
- دبلوم شرف وشهادة تقدير فى معرض الأرتيجناتو الدولى عام ١٩٥٨ ٠
- الجائزة الأولى فى بينالى الاسكندرية الثالث ١٩٥٩ ٠



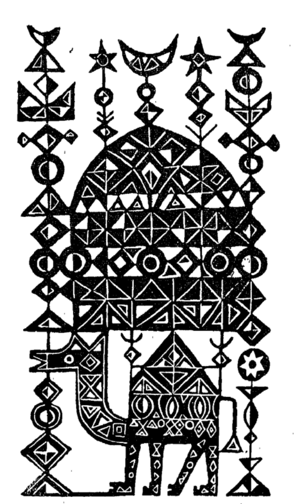
الفرسان الثلاثة

ـ جائزة الدولة للفنون الشعبية عام ١٩٦١ .

ـ الميدالية الذهبية بالمعرض التطبيقى لجمعية محبى الفنون الجميلة عام ١٩٦٣ .

كما أننى عضو فى مجلس الحرف العالمى ـ بجنيف منذ عام ١٩٦٣ .

وقد برع سعد كامل فى انتاج ما يعرف بالنسجيات المرسمة ، وتعتبر النسجيات المرسمة بالمفهوم الحديث مرحلة جديدة لتطور فن النسيج منذ عرفه المصريون القدماء حتى العصر القبطى والعصر الاسلامى ، وفى كل مرحلة من مراحل تطور هذا الفن فى مصر ، كان يسد احتياجات ومطالب الحياة التى تسير فى حركة دائمة متطورة، رغم ما كان يتخلل هذه العصور من فترات تدهور وانحطاط ـ وبالرغم من ذلك فان روح الابتكار الفنى لم تمت، فكانت تضاف أشكال ومواد جديدة



المحمل

تندمج غالبا فى العناصر القديمة المتأصلة منذ آلاف السنين .

ويقول سعد كامل : اذا ما التقى الرسم المتقن مع النسيج ، التقى الفن والصناعة التقاء يكمل كل منهما الآخر ، وهذا الالتقاء يحقق فى النهاية العمل الفنى المتكامل ، وهذا بالضبط ما حققته النسجيات القبطية والاسلامية ونسجيات العصور الوسطى بأوروبا التى كانت مصدر الهام خصب للعالم أجمع فى هذا الميدان .

ويرى سعد كامل أنه أصبح ضروريا ، أن نضع نصب أعيننا العمل على خلق مدرسة مصرية صميمة فى النسجيات المرسمة ـ يكون لها أساليبها الخاصة وطابعها المصرى الأصيل ، وشخصيتها المستقلة المتميزة عن المدارس الأوروبية . وبذلك نستطيع أن نحقق فنا قوميا أصيلا يسهم فى بناء مجتمع عربى جديد .

ويعترض سعد كامل على تلك الرتابة ، والانطوائية التى يعيش فيها مصنع النسجيات المرسمة التابع لوزارة الثقافة ، فعلى الرغم من أن هذا المصنع أقيم خصيصا ليخرج أعمال الفنانين المصريين ، المستوحاة من فننا الشعبى الأصيل ـ سواء فى العصر القبطى أو العصر الاسلامى الا أن هذا المصنع لم يتقدم خطوة واحدة فى هذا الاتجاه حتى الآن وبذلك تضيع فرصة نادرة أمام الفنانين المصريين ، القادرين على العمل والابتكار .

ان سعد كامل يملك شحنة هائلة من الحماسة والغيرة الوطنية . فهو كفنان يدعو الى توظيف الفن فى خدمة المجتمع ، ويرى أنه بدلا من أن تخرج المنسوجات المصرية ، محلاة برسوم ، ونقوش ، أجنبية ، أو شبه أجنبية ، مثل تلك التى تروج على كروت البوستال الرخيصة ، فلماذا لا يتقدم الفن المصرى الشعبى ليأخذ مكانه الصحيح ، ولماذا لا تستعين المصانع بالخبرة الفنية المصرية فى هذا المجال . لكى يكون لما نلبسه طابع خاص كبقية شعوب العالم .

***

ويقترح سعد كامل ، أن تخصص جائزة سنوية لأحسن معرض يقيمه فنان مصرى ، يحقق فيه الجدية والاضافة للفن المصرى فى كل عام ، وكذلك تخصص جائزة سنوية لأحسن مقال نقدى طوال العام ، وبذلك يندمج التنظير الفنى مع العمل الفنى ، تشجيعا للفنانين المصريين ، وتشجيعهم أيضا على اقامة المعارض الدولية فى كل أنحاء العالم ، حيث تلاقى معروضاتهم الرواج الأكيد ،

حسب تجربته الخاصة • مما يدر دخلا معقولا من العملة الصعبه عن طريق الفن •

ولما سألت سعد كامل عن مشروعاته للمستقبل أوضح لى أنه سيقيم معرضا فى يناير القادم فى معهد جوتة بالاسكندرية •

وفى شهر أكتوبر سيقيم معرضا فى بودابست، وفى نوفمبر سيعرض أعماله فى ثلاث معارض فى ألمانيا الغربية ، الأول فى بون والثانى فى ميونخ والثالث فى شتوتجارد ، وبعدها سيتوجه الى كوبنهاجن فى الدانمرك ليقيم فيها معرضا لأعماله الجديدة •

بقى أن نقول ، أن بعض ما جاء فى مقترحات الفنان سعد كامل ، جدير أن نأخذه بعين الاهتمام، وخاصة آراءه فى مصنع النسجيات المرسمة التابع لوزارة الثقافة ، ورصد الجوائز السنوية للفنانين، وفتح المجال أمامهم لعرض أعمالهم على قاعدة أوسع من الناس ، ويحدونا الأمل أن تكون بعض هذه الملاحظات قيد البحث أمام المسئولين فى وزارة الثقافة •

سعد كامل

تكوين

تصوير : محمد النجعاوى

السحر الرسمى .. والسحر الشعبى
نظرة جديدة إلى التراث السحرى فى المجتمع

لعل هناك فارقا أوليا ـ وغير فنى ـ بين نوعى السـحر المشار اليهما : فالرسمى فى صوره المعروفة التى سنعرض لها ـ يخاطب فئة محدودة من الناس هم السحرة المحترفون .. « المشايخ ». المعروفين لنا جميعا فى ريف بلدنا وحضرها ، أما الشعبى ـ فى صوره المتميزة عن الأولى ، فملك لنا جميعا ـ لجدتى ، وأمى ، ولى ، ولأسرتى الصغيرة ، نحن نعيشه ونمارسه كل يوم . ولذلك يطالعنا كتاب أساسى فى السحر الرسمى ـ هو « شمس المعارف الكبرى » للبونى على الصفحة الاولى من المجلد الاول ـ بعد أن فرغ من ديباجة الكتاب .

« انه كتاب الأوليـاء والصالحين الطائعين والمريدين والعاملين الراغبين » يرتبط بهـذا أوثق الارتباط ويترتب عليه أن يطلب السـاحر الرسمى فى مفتتح كتابه أو رسـالته أن يضن من وصلت اليه هذه المعلومات ، يضن بها عن الآخـرين وألا يبوح بما تحـويه من أسرار ،

يقول البونى فى الافتتاحية المشار اليها .. « فحرام على من وقع كتابى هذا فى يده أن يبديه لغير أهله ، أو يبوح به فى غير محله ، فانه ان فعل ذلك حرمه الله تعالى منافعه ، ومنعت عنـه فوائده وبركته ، ولا تمسـه الا وأنت طاهر ، ولا تقربه الا اذا كنت ذاكرا ، لتفوز منه بما تريد، ولا تصرفه الا فيما يرضى الله تعالى .. فكن به ضنينا ، ولا تدع منه قليلا ولا كثيرا وليكن يقينك صادقا وايمانك بحقائقه واثقا . (*)

السحر الرسمى اذن يحرص بشدة على أن يبقى على خصوصـيته ، وعلى ألا يذيع « سر المهنـة » مهددا قارئه أو عميله فى أكثر من موضع ـ على لسان المؤلف نفسه أو على لسان ملاك أو خادم فى سياق معين ، بأن يبطل مفعول هذا التأثير ان هو باح لأحد به .

فما هى على وجه التحديد معالم كل من هـذين النوعين ، وينبه الدكتور الجوهرى قبل الاسترسال فى تحديد معالم كل منهما الى أن حديثه ـ فى مادته ـ محدود بحدود السحر الاسلامى المصرى وان كانت نتائجه المنهجية يمكن أن تكون بذات بال لمن يعرض فيما بعد بالدراسة العلمية لتراث سحرى فى مجتمع عربى آخر ، حيث قد يكون من الضرورى الانتباه الى فروق من هذا النوع . أو الى تحديدات أخرى أولية للمادة المتناولة .

وبعد هذا التنبيه يستطرد الدكتور الجوهرى قائلا :

يختلف ميـدان السحر الرسمى والسحر الشعبى عن بعضهما فى النقاط التالية :

١ ـ النظرة الى العالم « فكرتها عن العالم »

٢ ـ الموضوعات الأساسية التى يدور حولها كل ميدان منهما .

٣ ـ الشكل الذى يحفظ ويتوارث به كل نوع منهما .

٤ ـ مصادر التأثير على كل نوع ، أو على الأقل ترتيب أهميتها .

٥ ـ مدى شـدة الحاجة الدافعة الى اللجـوء للسحر فى كل منهما .

عن مقال للدكتور محمد محمود الجوهرى ـ المجلة الاجتماعية القومية العدد الثانى ـ المجلد السابع مايو سنة ١٩٧٠ .

ثم يعرض **الدكتور الجوهرى** لهذه النقاط بشىء من التفصيل فيقول : « يعتقد الساحر الرسمى أن الله هو خالق نظام هذا العالم والمسيطر عليه ، وأن هذا النظام لا يخضع لارادة غير ارادته ، هو الذى خلق كل شىء ، وان كان قد سار فى ذلك وفق بعض الأسس السحرية (العلمية) من هذا مثلا : « أنه خلق كل شىء بقوة اسمه هو ، وخلق الأشياء الطيبة فى الوقت الطيب المناسب ، وخلق الأشياء الضارة فى الوقت النحس غير المناسب ، وخلق لكل شىء ملاكا أو روحا أوكل اليه الاشراف عليه ·

وتمثل هذه العناصر الأركان الأساسية للعملية السحرية ، فالاسم يمثل فى جميع الثقافات التقليدية قوة خاصة ، وهو مرتبط بشخصية صاحبه بواسطة قوة روحية ، وقد لعبت هذه الخاصية السحرية للاسم ـ ولا زالت تلعب ـ دورا هاما للغاية فى الحياة الروحية لجميع الشعوب ، وفى جميع العصور · وهنا أيضا تلعب الأسماء ـ سواء كانت أسماء الهية أو غير ذلك ـ الدور الأساسى ، ويعتبر ميدان علم الأسماء تتويجا للميادين الأخرى كعلم الحروف ، وعلم الخواتم والأشكال ، والمربعات ، والتنجيم وغير ذلك ، فهى تعتبر جميعا ذات أهمية ثانوية بالنسبة لهذا العلم ، أما من حيث ارتباط العمل السحرى بوقت معين ، فتتجلى لنا العلاقات القوية المتبادلة بين علم الأسماء وعلم التنجيم ، فالساحر يرى أن الاسم الالهى لا يمكن أن يستخدم هكذا فى كل وقت من الأوقات ، وانما لكل اسم منها وقت خاص به يجب استخدامه فيه ويتوقف تحديد هذا الوقت على عاملين :

(أ) طبيعة الوقت نفسه ان كان سعيدا أو نحسا ·

(ب) طبيعة ومزاج الملاك الموكل بالاسم ·

أما من حيث الملائكة الموكلين فيرى الساحر الرسمى أن لكل مخلوق ملاك موكل به · ولكل اسم من أسماء الله خادم موكل به ، كما أن هناك خادما لكل آية قرآنية · وكل حرف من حروف الأبجدية ، بل وكل دعوة « رقية » ·

وليست الملائكة الخدام قاصرة فقط على هذه الأشياء « المقدسة » وانما هناك أيضا خادم لكل يوم من أيام الأسبوع ، ولكل ساعة من ساعات اليوم ، ولكل فصل من فصول السنة ، وكل نوع من الرياح ، وكل اتجاه من الاتجاهات الأربع ·· الخ ·

ويرى الساحر الرسمى أن مهمته هى خلق كل شىء وفقا لنفس المبادىء التى اتبعت فى الخلق الالهى بقدر الامكان ، والمقصود بكلمة « خلق » هنا صنع شىء جديد أو تغيير شىء قائم فعلا ، وهو يحاول فى هذا الصدد أيضا استخدام نفس الوسائل التى استخدمها الله فى خلق العالم · ولذلك لا يمكن أن ينجح له أى عمل دون اذن وتفويض من الله · ونلاحظ أن السحرة الرسميين يؤكدون هذا فى كل مناسبة ، وعند تقديم أى وصفة سحرية ، ولا يمكن أن تتحقق فاعلية أى من الوسائل التى أشرنا اليها : أسماء الله واختيار الوقت المناسب ، الحروف ···· الخ · الا من خلال القوة التى يضفيها الله عليها ، ومن خلال مساعدة خدامها من الأرواح الذين هم خلق الله تعالى ·

وبعد أن وضح الدكتور الجوهرى ذلك ، بنص من كتاب شمس المعارف للبونى ـ يقول : « أما بالنسبة للساحر الشعبى ـ ان جاز هذا التعبير ـ فالفكرة أبسط من هذا بكثير ، حقيقة أنه يسلم ـ كمسلم ـ بأن كل شىء فى هذا العالم يخضع لارادة الله ، ولكنه يعتقد مع ذلك أن كل خير أو شر يمكن أن يصيب الانسان يرجع الى علاقة بين الانسان الفرد والجن ، ولذلك ليس « علم » السحر الشعبى سوى كيفية تسخير واستغلال الجن للحيلولة دون وقوع شىء ضار أو لعمل ما من شأنه الاضرار بأحد ، واذا ما تتبعنا تصور المستخدم للسحر الشعبى أكثر من هذا لاتضح لنا أنه يتجاوز عتبة الوثنية ، ويدخل فى تناقض مع المبادىء الأساسية للدين الاسلامى ·

ومن هذا يتضح لنا مدى الاختلاف فى النظرة الى العالم بين نوعى السحر ، غير أننا سوف نرى فيما بعد كيف أن هذه الهوة آخذة فى التضاؤل بمرور الأيام ·

اما من حيث الموضوعات الاساسية التى يدور حولها كل ميدان منهما ، فنجد أن السحر الرسمى يدور أساسا حول الدراسة التقليدية والبحث فى الله وعرشه ، وخدمه ، وما يرضيه ،وما يغضبه · الخ · وكذلك الملائكة والجن والخصائص السحرية للحروف والأعداد وأسماء الله والنباتات والحيوانات

.. الخ . ثم تأتى فى مرتبة تالية على هذا التعاليم الخاصة باستخدام هذه العناصر السحرية ، وطرق نقل هذه الأسرار الى الأجيال التالية والمحافظة عليها ، ثم تلى ذلك الأغراض التى يمكن استخدام هذه العناصر السحرية فيها .

على أننا نؤكد هنا أن الانتفاع العملى يخضع لدرجة تدين الساحر ، وما بلغه من تقدم فى مراتب التصوف والأخذ بأساليبه الصعبة ، التى تسعى الى تخليص جسده وروحه من كل شرك أو فساد أو ظلم ، معنى هذا أنه لايستطيع هكذا دفعة واحدة تحقيق التأثير السحرى المطلوب ، بل لابد له أن يتوصل الى ذلك على مراحل ، حتى يصل فى النهاية الى أن « يخضع الله له كل المخلوقات » .

أما السحر الشعبى فيدور أساسا حول الممارسة العملية . ولا تحتل العناصر النظرية — التى كانت تشغل مكانة بارزة فى السحر الرسمى — سوى مرتبة ثانوية فقط، ونجد بعض الموضوعات التى كانت تعالج فى السحر الرسمى بمنتهى العناية والاسهاب ، لا تتمتع هنا الا بأهمية ضئيلة والعكس بالعكس ، ولذلك كان من أبرز الظواهر المصاحبة لتدهور السحر الرسمى فى العصر الحاضر ، بعد أن فقد موارده من السحرة الرسميين المتخصصين ، وأتى العصر الحديث على كثير من مكانته السابقة ، وفقد بذلك طابعه «الأكاديمى» الذى أشرنا الى طرف منه ، كان من أبرز تلك الظواهر التى طوعت الكتب السحرية الرسمية لمتطلبات الشعب ، ومفاهيم السحر عنده ، فهو لا يحتاج الا الى وصفات لمواقف معينة ، فكان أن أصبحت كتب السحر اليوم لا تعدو مجموعة كبيرة من الوصفات التى يلجأ اليها الساحر المحترف لاجابة طلبات عملائه ، وتزود هذه الكتب الجديدة — أو القديمة المعاد طبعها — بفهارس مفصلة تقتصر عادة على سرد الأغراض التى يمكن أن تستخدم فيها هذه الوصفات ، ولم يعد على الساحر المحترف — عندما يأتيه العميل — الا أن يقلب صفحات فهرس الكتاب الذى يستعمله ليفتح مباشرة على الوصفة التى ينقلها للعميل .

ويرجع هذا الفرق فى الموضوعات الأساسية بين ميدانى السحر الى وجه الاختلاف الثالث الذى أشرنا اليه ، اذ لما كان السحر الرسمى أساسا تراثا مكتوبا ، لا يتناقل ولا يحفظ الا مدونا ، نجده أكثر تأثرا بالتراث الحضارى المكتوب عادة ، وتأتى فى مقدمة هذه الكتب ، تلك المؤلفات التى نقلت الى اللغة العربية من من اللغتين العبرية والسوريانية ، وتحتوى هذه الكتب — بشكل واضح كل الوضوح — الى جانب العناصر العبرية والسوريانية عناصر بابلية ، وآشورية ، واغريقية ، ومن المؤلفات ذات التأثير الهام فى هذا الصدد أيضا : الكتب العربية فى فجر الاسلام .

أما السحر الشعبى فيقوم أساسا على المعتقد المحفوظ فى صدور الناس، وعلى الخبرات المكتسبة، التى يتم تواترها وحفظها شفاهة فى المقام الاول — « مثل الحسد وما يدور حوله من معتقدات وممارسات ، والتفاؤل والتشاؤم من الأسماء كالتفاؤل بكلمة أخضر ، والعزوف عن ذكر أسماء الأمراض الخطيرة كالسرطان أو غيره ، وذلك ايمانا بالقوة السحرية للاسم . فذكر الاسم استحضار لمضمونه واتصال بهذا المضمون .. الخ . وكذلك عفريت الليل وما يسجله المعتقد الشعبى الشفاهى عنه من قصص وحكايات . ولهذا نرى هذا الميدان أكثر تأثرا بالتراث الشفاهى المتواتر فى المجتمع المصرى . وأبرز عناصر هذا التراث : البقايا المصرية القديمة ، والمسيحية القديمة ، والاسلامية الأولى التى نقلت الى مصر على يد القبائل التى هاجرت اليها بعد الفتح العربى ، وقد استوطنت هذه القبائل فيما بعد بعض أقاليم مصر ، فقربت الى المصريين من خلال ذلك التراث العربى القديم والأسلوب الأول .

وبعد أن يستعرض الدكتور الجوهرى بعض الأمثلة التى تختلف نظرة كل من السحر الرسمى والسحر الشعبى لها كعفريت الليل

مثلا ، يصل الى القول فى ملحوظته الختامية « أما من حيث التنبؤ بخط التطور فى المستقبل ، فالواقع الذى سنتعامل معه هنا — ازاء ماحدث من توقف فى انتاج سحر رسمى جديد — سحر رسمى متوشح بغلاف رسمى . لذلك فان تحريم تداول الكتب السحرية ، مع افتراض تذليل كل ما يعترض ذلك من صعوبات عملية ، لن يقضى الا على هذا الثوب المتخلف من حضارات القرون الماضية ، أما محتواه — « السحر الشعبى بصورته التى حددناها من قبل — فسيظل يمثل تحديا أساسيا ، لن يفلح معه الا **الحوار الذى يسحب الأرض من تحت قدميه** » .

ألوان من الأدب الشعبي

يحتوى الكتاب على مجموعة من الأزجال ، الوطنية والعاطفية والدينية ، كتبها ونشرها نخبة من زجالى القاهرة ، استضافوا معهم فى هذا الكتاب ـ وهو الجزء الثانى ـ مجموعة من زجالى الاسكندرية ، وسمالوط ، ومرسى مطروح ، والمحلة الكبرى والفيوم ، وهى محاولة جريئة بلا شك ، أن يجتمع شعراء العامية ، ومعظمهم أسماء جديدة ، ربما تكون محاولتهم هى الأولى من نوعها فى مجال الشعر العامى ٠٠

يقول أحمد السيسى فى زجل بعنوان المعركة ضد الشعوب :

بعد نكسة يونيو قام الشعب قال
احنا واقفين صف واحد فى النضال

مش ح نستسلم ولكن راح نذود
عن وطنا ضد أعداء الحياة

واللى راح من أرضنا لازم يعود
احنا سابق وانتصرنا على الطغاة

وانتصارنا كان أكيد
واحنا مش ح نروح بعيد

بورسعيد

النهارده المعركة ضد الشعوب
والشعوب الحرة مش ممكن تلين

الشعوب الحرة كم خاضت حروب
وانتهت فعلا بدحر المعتدين

معنى ذلك باختصار
ان آخر الليل نهار
وانتصار

ويقول محمد ابراهيم فى زجل بعنوان ـ يا رسول الله :

يا رسول الله يا منبع الهداية
يا محمد يا امام المرسلين

مدحك الغالى دا بيزود هنايا
ربنا يوعدنا بزيارتك آمين

يا رسول الله يا منبع للهداية

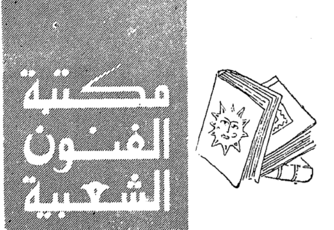
ياللى بددت الظلام جبريل وافاك
بالهدى من عند رب العالمين

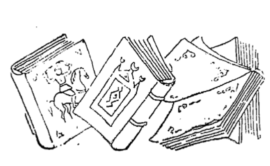
واللى آمن يانبى بك وبهداك
نال رضى الله وانكتب م المؤمنين

محلا نورك يا محمد
امتى أزورك يا محمد
يا رسول الله يا منبع للهداية

ومجلة الفنون الشعبية اذ ترحب بزجالى القاهرة ومعهم زملاءهم زجالى الأقاليم ، ترجو لهم فى المستقبل المزيد من التوفيق فى عملهم ٠ سواء من ناحية الخلق الفنى والابداع فيه ، أو استلهام الرؤيا الشعبية وصياغتها بطريقة أكثر عمقا وشمولا ٠

تحسين عبد الحى





أحلام فى النهار

قصص أسطورى عزلى

تأليف : د. ميشيل سليمان

عرض :
د. نبيله ابراهيم

قلما يعرف القارىء العربى ، بله الدارس المتخصص شيئا كثيرا عن تراثه الشعبى العربى القديم • وربما انحصرت معرفتنا عن هذا التراث فى قصص ألف ليلة وليلة ، وسيرنا الشعبية • وفيما عدا هذا ، فهو لا يعرف الا القليل عما احتوته **المصادر العربية** من تراث شعبى عربى ، يختص بعضه بالعصر الجاهلى ، والبعض الآخر يختص بالعصور الاسلامية المختلفة • ولم يعد يخفى علينا الآن أن تقديم التراث الشعبى العربى، سواء كان فى صورة قصصية محببة الى النفس ، أو فى صورة دراسة علمية ، أصبح من الاهمية بمكان ، لا من حيث أننا نتعرف على مادة التراث الشعبى العربى فحسب ، ولكن لما قد يكون هناك من صلة بين هذا التراث وتراثنا الشعبى الحديث• ويحضرنى فى ها المجال ما قرأته فى كتاب «**نهاية الأرب**» للنويرى عن عادتين ما يزال الناس يتبعانهما حتى اليوم مع تحوير كثير أو قليل • يقول النويرى عن احدى هاتين العادتين اللتين ينسبانهما الى العصر الجاهلى : «**ان الغلام اذا ثغر فرمى سنه فى عين الشمس بسبابته وابهامه وقال ، أبدلينى أحسن منها ، أمن على أسنانه العوج والفلج والثغل**» • وقد قال طرفة بن العبد فى ذلك :

بدلته الشمس من منبته
بردا أبيض مصقول الأشر

ويقول عن العادة الثانية ، انهم « يزعمون أن الرجل اذا طرف عين صاحبه ، فهاجت فمسح الطارف عين المطروف سبع مرات ، وقال فى كل مرة ، باحدى جاءت من المدينة ، باثنتى جاءتا من المدينة ، بثلاث جئن من المدينة ، الى سبع ، سكن هيجانها » • ومن يدرى كم من عادات وتقاليد وروايات تحتوى عليها كتب التراث ، وما تزال تعيش بيننا حتى اليوم •

وربما تساءلنا بعد ذلك عن طريقة تقديم تراثنا الشعبى العربى للقارىء العربى • ونحن نرد على ذلك بأنه ينبغى علينا أن نتبع فى سبيل ذلك احدى طريقتين ، طريقة العرض المبسط الجذاب للقارىء العادى، وطريقة الدراسة العميقة لكل دارس متخصص • فبدون الدراسة العميقة للتقاليد والعادات الجاهلية ، على سبيل المثال ، لايمكننا فهم الشعر العربى الجاهلى بحال من الاحوال • فما أكثر أبيات الشعر الجاهلى ، بل ما أكثر الآيات القرآنية ، التى ترد فى ثناياها ذكر عادة أو عقيدة أو اسم كائن من الكائنات

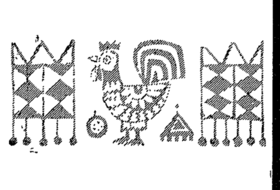
الاسطورية • وهذه العادات والتقاليد التى ترد موجزة فى ثنايا بعض المصادر العربية ينبغى أن تحلل ، وأن يبحث عن دوافعها ومغزاها ، وذلك عن طريق الدراسة المقارنة ، على نحو ما فعل « فريزر » فى كتابيه « الغصن الذهبى » ، و «الفولكلور فى العهد القديم» • كما ينبغى أن يدرس فى ضوء هذه الدراسة ماتبقى من هذه العادات والتقاليد فى العصور الاسلامية ، وما جد عليها من تراث شعبى اسلامى •

وقد اجتذب الدكتور « ميشال سليمان » التراث العربى الجاهلى ، فقدم بعض نماذج منه تقديما روائيا تحت عنوان « أحلام فى النهار ، قصص أسطورى عربى » • ويعد كتابه هذا ولا شك احدى وسائل تقديم هذا التراث بطريقة مبسطة جذابة للقارىء العادى • فقد اجتذبت نظر الدكتور ميشال سليمان بعض الاخبار المبعثرة التى ترد فى ثنايا كتب التراث العربى عن بعض الشخصيات والاشكال الاسطورية • ولما وجد أن ما يقرأه ليس سوى مجرد أخبار لا تقدم فى كثير من الاحيان حكايات متكاملة عن هذه الشخصيات والكائنات ، فقد راق له ، مستعينا بهذه الاخبار، أن يتصور بعض الاحداث التى عرض من خلالها معتقدات العرب التى تتصل بهذه الكائنات والشخوص • فقد قرأ على سبيل المثال حديثاً فى مسند ابن حنبل يروى عن عائشة رضى الله عنها، وهو : « حدث رسول الله نساء ذات ليلة حديثا، فقالت امرأة : يارسول الله ، كان الحديث حديث خرافة فقال : أتدرون من خرافة ؟ ان خرافة كان رجلا من عذرة أسرته الجن فى الجاهلية ، فمكث فيهن دهرا طويلا • ثم ردوه الى الانس ، فكان يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب • فقيل حديث خرافة » • وقد ساق الدكتور ميشال هذا الحديث بوصفة تقديما للحكاية التى حكاها بعد ذلك عن خرافة • فقد استيقظ خرافة ذات يوم باكرا وخرج للقنص فتراءى له رشأ أخذ يعدو وراءه ، ولكنه لم يتمكن من أن يصيبه بسهمه • فجلس يلهث من التعب • ولكنه فوجىء بعد ذلك بوقوف الرشأ أمامه والدموع تسيل من عينه • وكاد يهم به خرافة ويقتله ، لولا أنه سمع صوت الغزال يطلب منه الصفح متوسلا • فعفا عنه خرافة ، وسرعان ما اختفى الغزال ، وظهرت بدلا منه فتاة رائعة الجمال ابتدرت خرافة قائلة، بأنها قد جاءت لتشكره صنيعه الذى صنعه بأخيها الصغير الذى بدا له فى هيئة غزال • وبهت خرافة من جمال ابنة الجن ولم تنطق شفتاه بكلمة • ولكن الفتاة أعفته مئونة الكلام وأخذته من يده ورحلت به الى أبيها فى عالم الجن • وهناك تزوج خرافة الفتاة الجميلة وأصبح أسيرا فى عالم الجن طيلة سنوات عدة • فلما أحس بثقل الأسر على نفسه ، واشتاق الى مرتع صباه والى أهله وفلاته ووحوشها ، صارح زوجته بأنه يرغب فى العودة الى أهله لزيارتهم ثم يعود لها بعد ذلك • فسمحت له بالرحيل بعد أن سلمته علبة مغلقة ربطتها بخيوط منشعرها ، وطلبت منه ألا يفتحها ان شاء أن يعود اليها ، لأن هذه العلبة هى التى ستهديه الى الطريق الذى يوصل اليها • فلما رحل خرافة الى قومه ، أنكره كل من رآه ، ولم يصدق أنه خرافة بعينه ، حيث أن خرافة أصبح أسطورة تروى بين الناس ، لان الجن قد أسروه وما زال يعيش بينهم • ولكى يحطم خرافة هذه الاسطورة ، فتح العلبة ، واذ بدخان يصعد منها حتى كاد يعمى بصره • وعند ذاك أدرك خرافه أنه لن يستطيع العودة الى عالم الجن بعد ذلك • فمكث بين قومه وأخذ يروى لهم حديث خرافة •

وعلى هذا النحو قدم **الدكتور ميشال أساطير عربية** تخيلها أنها كانت تروى على نحو شبيه بذلك بين العرب القدماء ، عن الشمس وعن الزهرة وعن ناقة صالح وعن سعد وسطيح الكاهنين الأسطوريين • وفى نهاية كتابه قدم لنا ثلاث قصص لبنانية ذات طابع أسطورى• ولسنا ندرى هدف الكاتب من وراء ذلك • فهل وجد أن المادة الاسطورية العربية لا تكفى لملء صفحات الكتاب فأكملها بمادة شعبية روائية لبنانية ، أم أنه شاء أن يقدم نماذج من القصص الشعبى اللبنانى فى ضوء التراث العربى القديم حتى يبين للقارىء التشابه فيما بينهما •

وعلى كل فاننا نعد كتاب الدكتور ميشال وسيلة من بين الوسائل العديدة لاحياء تراثنا الشعبى العربى • وهذه القصص التى قدمها والتى تبلغ الاربع عشرة قصة ، ليست فى الحقيقة سوى قدر ضئيل للغاية من التراث الشعبى العربى الروائى • ولم تحتضن كتب التراث على نماذج روائية متكاملة لا تحتاج الى اضافة أحداث اليها، بقدر ما تحتاج الى تقديمها للقارىء فى صياغة جديدة • حقا اننا اذا جمعنا تراثنا العربى المروى جمعا مستقصيا لأصبحنا نمتلك لا ألف ليلة وليلة فحسب وانما آلاف الليالى التى يمكن أن يستمتع بها الكبار والصغار معا •

دكتورة نبيلة ابراهيم





كتاب جديد

فن زنوج الغابة فن أفريقي في الأمريكتين

عرض: عبد الواحد الإمبابي



فى عام ١٩٥٤ صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب وبعد أن لاقى مالاقاه من رواج واسع بين أوساط المهتمين بالفنون الشعبية بصفة عامة وعشاق التراث الافريقى على وجه الخصوص رأى مؤلفه دكتور فيليب دارك • أن يعيد طبعته مرة ثانية فى عام ١٩٦٩ مضيفا اليها الكثير من الشروح والتعليقات تحقيقا للمزيد من الايضاح لبعض الجوانب التى كانت غامضة وتطويرا كذلك لبعض النقاط والقضايا التى لم تكن قد استوفت حقها من الدراسة فى الطبعة الأولى •

الموقع والتاريخ :

يبدأ المؤلف حديثه عن موضوعه بتقديم دراسة تفصيلية عن الموقع والتاريخ أو على حد تعبيره عن المسرح وقصة الأبطال ، ويعنى هنا بالمسرح موقع المنطقة التى يعيش فيها هؤلاء الزنوج وهى مستعمرة سورينام

الهولندية التى تقع على الساحل الشمالى الشرقى لأمريكا الجنوبية بين غينيا الفرنسية فى الشرق وغينيا البريطانيا فى الغرب والتى تبلغ مساحتها حوالى ٤٠٠٠٠ر٠ ميل مربع وتنقسم جغرافيا الى أربع مناطق رئيسية ..

أما عن التاريخ فيرجعه المؤلف الى عام ١٦٥٠ حين أحضر تجار الرقيق عددا من الافريقيين الى مستعمرة سورينام وصل حسب أدق الاحصائيات الى حوالى ٣٠٠٠٠٠ر نسمة فى عام ١٨٢٦ ، ويؤكد المؤلف أن الظروف القاسية التي تعرض لها هؤلاء الزنوج سواء من حيث المعاملة اللا انسانية التى كانوا يلقونها من جانب العناصر البيضاء وانحطاط مستوى الرعاية الصحية التى أدت الى ارتفاع نسبة الوفيات بينهم كانت السبب المباشر فى نقصان عدد هؤلاء الزنوج فى مستعمرة سورينام بحيث لم يعد عددهم يتجاوز اليوم تسعين ألف نسمة.

وحين تنازلت بريطانيا لهولندا فى عام ١٦٦٧ عن هذه المستعمرة فر عدد كبير من هؤلاء العبيد الزنوج الى الغابات حيث شكلوا مجتمعا مستقلا هو الذى نطلق عليه اليوم اسم مجتمع زنوج الغابة ، وكان صراعهم من أجل البقاء والمحافظة على حريتهم وسط محيط من الأعداء أكبر دليل على مدى ما تتمتع به هذه العناصر من قوة الارادة وخصوبة الحيوية .

ويمكن أن نقسم هذا المجتمع الزنجى الى ثلاثة أقسام رئيسية يمثل كل قسم منها مايشبه القبيلة بالمفهوم التقليدى فى أفريقيا : وطنهم الأم وهى قبيلة السارامااكانار » « والأوكانار » « والبونى » والقبيلتان الأوليان تعيشان على شواطىء الأنهار الرئيسية التى تشق الغابات الداخلية فى سورينام بينما تعيش القبيلة الثالثة على الشاطىء الشرقى لنهر « لوا » .

أما عن لغة هذا المجتمع فلا يزال هناك خلاف لم ينته بعد حول الاسرة اللغوية الرئيسية التى يمكن أن تنسب اليها هذه اللغة وكل ما استطاع بعض الباحثين تقريره بهذا الصدد هو القول : بأنها مزيج متنوع من اللغات الهولندية والفرنسية والانجليزية والبرتغالية الى جانب خليط من لهجات شعوب غرب افريقيا

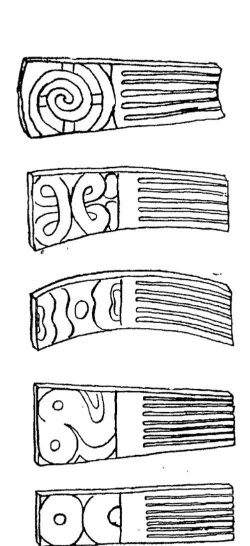
ويقول المؤلف ان أحدا من الذين تعرضوا لدراسة لغات زنوج الغابة لم يستطع أن يغفل أهمية الطبول كوسيلة من أبرز وسائل التفاهم بين هذه الجماعة .

وحين ينتقل المؤلف الى الحديث عن الصفات الطبيعية التى تميز هؤلاء الزنوج يقول عنهم : انهم لا زالوا يحتفظون بكل خصائص انسان افريقيا الغربية ويرى أن السبب فى هذا راجع الى تحريمهم الزواج خارج مجتمعهم القبلى .. ويعيشون حياة اجتماعية غريبة تكاد لا تختلف كثيرا عن حياة زنوج غابات افريقيا ، فتعدد الزوجات أمر شائع بينهم ، ولكل زوجة منزل خاص بها كما أن لكل اسرة دار مستقلة بها تكون بمثابة مخزن للمواد الغذائية ومعبد للآلهة ويعتقد زنوج الغابة أن الأرواح لا تسكن جسد الانسان فقط بل انها تتخذ من كل شىء مستقرا ومستودعا لها ، فالروح ويسمونها الـ « ماما » تعيش حية فى الطبلة والكوخ والحجر والتمثال الخ وقد لاحظ الدارسون الذين اهتموا بقضية الفكر الدينى فى افريقيا تشابها دقيقا بين عقائد هذه القبائل وقبائل الأشانتى واليوروبا وداهومى فى غرب افريقيا.

وبعد أن يفيض المؤلف فى الحديث عن ديانات هؤلاء الزنوج ومدى تأثيرها على تشكيل حياتهم الاجتماعية ينتقل الى الفصول الثلاثة التى تشغل أكثر من نصف الكتاب والتى خصصها لمعالجة التراث الفنى والقاء الضوء على مختلف جوانبه وأشكاله .

ويبدأ بالطبول باعتبارها ظاهرة فنية واجتماعية شائعة بين كل قبائل زنوج غابة سورينام وباعتبارها كذلك تراثا شعبيا يمتد وجوده الى تاريخ بعيد فى حياة هذه الجماعات فهى تستخدم فى العبادة والرقص والغناء والتفاهم وتوصيل الرسائل الخ فحين يريد الزنجى معرفة موقف أرواح الاجداد الذين سلفوا فى شأن من شئون حياته يقرع الطبول بطريقة معينة ليستحضر بها هذه الارواح ثم يطلب الى أشخاص يتمتعون بصفات خاصة أن يتلقوا ما تريد الأرواح أو تقضى به من الرأى والمشورة ويمكن تبليغ هذا الرأى والمشورة من الوسيط الى الأحياء عن طريق الغناء .

والرقص جزء لا يتجزأ من حياة زنوج الغابة



وهو متنوع لدرجة قد يصعب معهـــا حصره او تحديد أقسامه ، فهناك رقصة الصقر ورقصـة الثورة ورقصة الآلهة ورقصة الحب التى ترقص فيها المعشوقة رقصة معينة يتابعها فيها العشيق بطبلته ليبث اليها لواعج قلبه بدقات تعنى كل منها مفهوما غراميا ذا دلالة معينة وهناك أيضا رقصة الحرب ورقصة الصيد ورقصات أخـــرى لا حصر لها ٠

وبعد حديث طويل عن الطبـــول والرقص بأنواعه وأشكاله المختلفة يتناول المؤلف التراث الشعبى من الفنون التشكيلية لدى هؤلاءالزنوج ويبدأ هذا الحديث عن فن صناعة الامشـــاط باعتبارها احدى الصناعات التى تحتل جانبـــا ملحوظا فى حياتهم الفنية حتىيمكن القول: بأنها قد خرجت من دائرة الحرفة والاستخدامالتقليدى فى أغراضها المعروفة الى دنيا الفن الجميـــل ، ويشير الدكتور فيليب الى أشهر النماذجالمنتشرة بينهم وهى أربعة نماذج أولها وأكثرها شيوعـا المشط ذو الشكل القائم الزوايا وثانيها الشكل المختلف الزوايا أما الثالث فهو الشـكل الذى يجمع بين القائم الزوايا والكروى والرابع هـو الشكل الكروى مختلف الزوايا ٠

ولأهمية الأمشاط فى حياة زنوج الغـــابة أصبحوا يتعاملون بها كمهر للعروس بل أصبحت هدية المشط من الرجل الى المرأة تعنى شــيئا ذا دلالة عاطفية حساسة ٠

الكراسى :

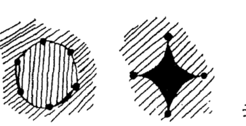
وهى أيضا موضع اهتمام الفنان الشعبى فى مجتمع زنوج الغابة ، ورغـم تنوع أشكالهـــا واختلاف تصميماتها فهناك ستة نماذج رئيسية أكثر شـيوعا ورواجا عن غيرها أولهـــا الكرسى الطويل القـــائم الزوايا والثـــانى المربع القائم الزوايا والثـــالث الكرسى الهلالى الشكل والرابع هو الدائرى والخامس الشكل نصف الدائـــرى والسادس هو الكرسى الذى ينثنى أو ما يمـكن تسميته بالكرسى المعلق ٠

الصوانى

وصناعة الصوانى من الصناعات الشعبية التى يقبل مجتمع زنوج الغابة على ممارستها بشغف شديد كنوع من الهواية الفنية التى برعوا فيهـا الى حد كبير ، ينحتونها من خشب الاشـــجار على شكل دائرى ويزينون حوافها وداخلهـــا وأحيانا ظهرها برســـوم الحيوانات الحبيبة الى نفوسهم ، وتتنوع أحجامها بين الصـوانى التى تبلغ ثلاثين بوصة والتى تصل الى خمسين ٠

فن النحت :

وعن هذا الفن يخصص المؤلف فصلا كبـيرا يقع فى ثلاثين صفحة كاملة من الكتـاب يتحدث فيه عن مجالات هذا الفن وتنوع تصـــميماته





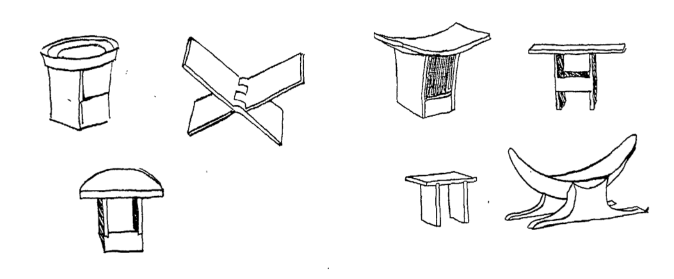


والأساليب المختلفة التى يلتزم بها الفنان الشعبى والمواد والآلات المستخدمة فى هذا الفن ويقول المؤلف : ان غابات سورينام التى يعيش فيها هؤلاء الزنوج توفر لهم أنواعا لا حصر لها من الأخشاب خاصة الخشب الامريكى الابيض الذى يعتبر أحسن مادة للنحات ، أما الآلات التى يستخدمها فتكاد لا تتجاوز سكاكين المطبخ الصغيرة وبعض الخيوط والمسامير وحين يريد صباغة نحته بالالوان فانه لا يجد أمامه الا الرمال وزيت النخيل ، وكثيرا ما يوزع الفنان قطعا مختلفة الأحجام من النحاس فوق نحته فى تنسيق هندسى دقيق ليكون بمثابة الديكور لنموذجه الفنى ٠

ويعرف الفنان الزنجى كيف يستخدم بمهارة ما نسميه بالموتيف ويختلف حجمه تبعا لاختلاف حجم وشكل الشىء المراد نحته فالموتيف الذى ينحته فوق صينية يختلف طبعا عن الموتيف الذى يرسمه على كرسى أو باب منزل الخ ، وهذا الموتيف يكون أحيانا على شكل دائرة أو نجمة أو رأس انسان الخ ٠

الرمز فى النحت :

يبدو أن لمعظم نحت زنوج الغابة ارتباطات



رمزية بالجنس ، فالى جانب القيمة النفعية للقطع المنحوتة يوجد الكثير منها مما ينتج كدليل للحب من جانب الرجل للمرأة ، بل ان بعض هـــذه القطع المنحوتة تفقد كل قيمة نفعية لها لتصبح فقط ذات دلالة فى ميدان الرمز والجمال •

ويتنوع المدلول الرمزى للرسم من فنان الى آخر بحيث يصبح من العســـير ان لم يكن من المتعذر على أى أحد غير الفنان أن يفسر مضمونه المقصود ، ولهذا يختلف المشاهدون فى فهـــم الموتيف الواحد اختلافا قد يتعدد بعددهم •

ويرى المؤلف أن السر فى شيوع الرمز الجنسى فى فن النحت عند زنوج الغابة يرجع أساسا الى احتفائهم الشديد بمرحلة الخصوبة لا بالنسبة للمرأة فقط بل بالنسبة كذلك للنبات والحيوان •

بقى أن نذكر هنا شيئا عن هذه الظاهرة التى نراها واضحة فى فنون شعب سورينام الزنجى، ظاهرة نفوذ تقليد الفن الافريقى رغم طول العهد الذى انقطع فيه الاتصال بين الاثنين ، فى الوقت الذى لا نرى فيه الا القليل جدا من نفوذ شعوب جنوب أمريكا رغم تعايشهما أكثر من ثلاثة قرون فى مكان واحد • فهناك مثلا تشابها دقيقـــا بين أشكال الكراسى المعلقة التى يصنعها هؤلاء والتى تنتجها شعوب تنجانيقـــا فى شرق افريقيـــا ، والتصميمات المنقوشة على صخور غينيا فى غرب افريقيا على وجه التقريب نفس النمـــاذج التى يستخدمها زنوج سورينام فى مجال النحت •

والطبول التى يستخدمها هؤلاء الزنوج هى أيضا نفس الطبول التى لا تزال منتشرة فى كثير من مناطق قارة افريقيا والتشابه بينهما قائم فى كل شىء حتى فى الشكل والتركيب والايقاع • ولو ألقينا نظرة سريعـــة على كتل الخشب التى ينحتها الفنان الزنجى فى سورينام لوجدناهـا لا تختلف فى كثير عن مثيلاتها فى السودان أو فى غرب افريقيا •

والتصميمات النحاسية التى يصـــنعها فنانو سورينام على الصوانى هى صورة طبق الاصل من مثيلاتها لدى قبائل النيوبى فى نيجيريا ، كما أن فن صناعة النماذج البرونزية ، خاصة النـــوع المضفر منها الذى برع فيه زنوج غابة سورينـــام



هو نفسه النوع المعروف من قديم فى منطقة بنين على الساحل الغربى لأفريقيا ويقول المؤلف: انه لم ير اختلافا على الاطلاق بين شكل الامشاط العاجية الموجودة فى سورينام والاشكال المماثلة التى حصل بنفسه على مجموعة متنوعة منها أثناء زيارته لمنطقة اليوروبا فى نيجيريا •

وهنا نأتى الى الفصل الاخير من الكتاب ، وهو الفصل الذى عقده المؤلف لتتبع التأثيرات غير الافريقية التى تركت بصمات وانطباعات لها - وان كانت محدودة للغاية - على فنون زنوج سورينام ، ويعنى المؤلف بالتأثيرات غيرالافريقية تلك التى تسللت من مصادر هندية وأوربية بحكم التعايش والاحتكاك المباشر ، الذى استمر قرابة ثلاثة قرون ، اذ لبس من المعقول - وهذا ما يذهب اليه المؤلف - أن يستمر احتكاك طويل كهذا دون أن يكون له تأثير متبادل بين الجانبين•

ولا يعنينا هنا أن نعرض لنفوذ فنون زنوج سورينام على فنون الشعوب الأخرى التىاتصلت بها لأن اهتمامنا فى هذه الدراسة قاصر علىابراز ملامح هذا الفن الزنجى وتوضيح خصائصه دون سواه ، ولو تتبعنا بصمات الفنون الاخرى على هذا الفن ولتكن البصمات الاوربية انجليزية كانت أم فرنسية أم هولندية أم برتغالية لما وجدنا لها الا أثرا محدود النفوذ على فن صناعة الأثاث المنزلى وبصفة خاصة هذه الموتيفات التى تعود الاوربيون تزيين هذه الأثاثات بها •

وفى نهاية هذا الفصل الاخير من الكتاب يؤكد المؤلف فى ثقة أن الفنون الشعبية لزنوج سورينام رغم تأثرها بفنون أخرى أفريقية وأوربية وهندية وجنوب أمريكية الخ فهىلاتزال تشكل فنا فريدا فى نوعه سواء من حيث أسلوبها أم من حيث شحنة الحيوية التى تجدد الحياة فى شرايينها على الدوام •

وستظل هذه الفنون الشعبية الزنجية فىهذا الجزء من أمريكا الجنوبية تمثل واحدا من الفنون البدائية القليلة التى نجحت فى المحافظة على اصالتها وخصائصها بعيدا عن أى تأثير قد تدفع به موجات المدارس الفنية الجديدة ، وليس هذا عيبا يدين هذا الفن أو يشينه بقدر ما هو نوع من الاعتزاز بالأصالة والمقومات الفنية الخصبة للشخصية القومية •

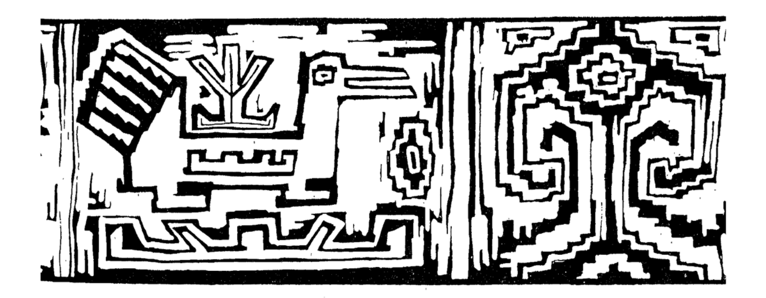
« عبد الواحد الامبابى »

الفولكلور الشعرى الروسى

تأليف : سيرجى فيدوروفيتش بارانوف
عرض : مصطفى حمزة

يعتبر هذا الكتاب من بين أحدث المؤلفات التى اضيفت الى مكتبه **الفولكلور العالمى** • وهو كتاب يتنـــاول طائفه من قضـــايا **الفولكلور** التى قلما جمعهـــا كتاب من الكتب التى اهتمت **بالفولكلور** بصفه عامة ، فهو يحاول التعريف بالشعر الشعبى وتحديد العلاقه المتبادلة بينه وبين الأدب الرفيع• كما يتعرض لأهم فنون الشعر الشعبى فى تطوره التاريخى ويبحث فى تاريخ العلوم التى تدرس الأدب الشعبى •

فالادب الشعبى ، كما يقول المؤلف فى مقدمة كتابه ، **يدخل فى اطار الفولكلور** • فالمؤلفات الشعريه التى تعبر عن أفكار واهداف مجموعة من الاشخاص ذوى مصالح مشـتركة ، والتى تطابق الذوق الجمالى لهـذه المجموعة ، هـــذه المؤلفات تدخل فى اطار الفولكلور • وتنقسم الفنون الأساسية للفولكلور الروسى الى : الأغانى « الطقســية وغير الطقسـية » ، والتعـــاويذ ، والحكايات ، والبيلينا (قصيدة روسية ملحمية) ، والأغانى التــاريخية ، والأناشيد الكنســية ، والأساطير ، والأمثــال والأقوال ، والألغــاز والتشاستوشكا (وهى نموذج من الأدب الشعبى: بيت شعر رباعى أو ثنائى غنائى) ، والدراما الشعبية ، والحكايات الشعبية • ويوجد الى جانب هذا كله فولكلور الأطفــال الذى يقوم الأطفـال أنفسهم بتأليفه أو يضعه لهم غيرهم • ويدخل فى اطار هـــذا الفولكلور ما يلى : أغانى ترقيص الأطفـــال ، وأغانى اللهو ، والحواديت ، وأغانى العدد التى تصاحب ألعاب الأطفال •



ويتميز الفولكلور – كما هو معروف – بجماعة التأليف . وكان فى الماضى يعتمد فى انتقاله من جيل على الحفظ والسماع . ووجه الخلاف بين الادب المعتبر والفولكلور هو ان الشعب يستخدم الفولكلور كوسيلة للتجسيد الجمالى للواقع ولكن بلغة شعبية . ولكل شعب فولكلوره الخاص به . فالشعب نفسه وعمله ومعيشته وتفكيره عن الحاضر وآماله فى المستقبل ، كل هذه الاشياء هى موضوع الصور الفنية فى الفولكلور .

وبعد هذا المدخل الذى عرض لنا فيه المؤلف كثيرا من الموضوعات الرئيسية قسم كتابه الى ثلاثة أبواب كبيرة اساسية .

١ – دراسات مختصرة فى تاريخ علم الفولكلور الشعرى الروسى .

٢ – الفولكلور الشعرى الروسى قبل ثورة اكتوبر الكبرى .

٣ – الفولكلور الشعرى فى العصر السوفيتى .

علم الفولكلور الروسى فى القرن الثامن عشر :

وعندما نستعرض الباب الاول نجد المؤلف قد تعرض لعلم الفولكلور الروسى فى القرن الثامن عشر ، وتحت هذا العنوان يقول ان الثقافة الشعرية عند السلافيين الروس فى القرن التاسع والعاشر كانت تتمتع بمستوى رفيع جدا الا ان اول كتابات فى الشعر الشعبى ترجع الى بداية القرن السابع عشر اما نشوء الاهتمام العلمى بالشعر الشعبى فهو يعود الى النصف الاول من القرن الثامن عشر . ثم يتعرض المؤلف لكتاب ذلك العصر ويستعرض مؤلفاتهم التى تدور حول الفولكلور ومن أبرز كتاب النصف الأول من القرن الثامن عشر **ف . ن . تاتشيف ، آ . د . كانتيمير ، ف . ك . تريدياكوفسكى . م . ف . لومونوسوف ، س . ب . كراشينينكوف ، ومن بين أبرز كتاب النصف الثانى من هذا القرن : ن . أى . نوفيكوف ، م . د . تشولكون ، ن . ج . كورجانوف ، كريشا دانيلوف ، آ . ن . راديشيف .**

علم الفولكلور الروسى فى القرن التاسع عشر :

أما عن علم الفولكلور فى القرن التاسع عشر فيقول المؤلف ان المؤرخين البرجوازيين كثيرا ما قالوا ان حركة رجال ثورة أكتوبر ظهرت تحت تأثير أفكار الغرب الثورية . « **ونحن لا ننكر أثر الأحداث الثورية فى الغرب على رجال ثورة أكتوبر الا أن حركة ثورة أكتوبر ولدت على أساس الحياة الروسية نفسها** » . وللكتاب والشعراء دور كبير فى ذلك ونذكر من أبرزهم آ . س . بوشكين و ن . ج . تشيرنشفسكى ، و ن . آ . دوبروليوبون ، و أى آ . خودياكوف و أى . ج . بريجوف ، و ب . ن . ريبنيكوف و ج . ف . بليخانوفا وماكسيم جوركى .

علم الفولكلور فى العصر السوفييتى :

وعن علم الفولكلور فيما بعد ثور أكتوبر يقول المؤلف ان آفاقا جديدة ظهرت فى هذه



الرحلة أمام علم الفلولكلور • فقد شجعت الدولة الباحثين والكتاب للقيام بدور هام فى هـذا المجال حتى أمكن تجميع فولكلور شعوب الاتحاد السوفييتي ودراستهومقارنته بفولكلور الشعوب الأخرى •

مصادر الشعر الشعبى :

ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك الى مصادر الشعر الشعبى فيقول : ان العلم البرجـوازى يتضمن نظريات مختلفة حول مصادر الفن والشـعر الشعبى • فهناك نظرية ترجع ظهور الفن الى الدين وأخرى تستنتج الفن من الالعاب • ويفنـد المؤلف مثل هذه النظريات ويخرج بنتيجةمؤداها أن الفن مدين بظهوره الى مجهود الانسـان • وبالنسبة للشعر فمن الممكن أن يرتبط ظهوره بظهور اللغة • فظهور اللغة يعتبر ركيزة هامة لظهور الابداع الشـعرى الشـعبى • وتعتبر الأغانى التى تصـاحب العمل من أقدم أنواع الشعر كما أن الاغانى التى تعلم فيها الأم ابنتها طريقة غزل الكتان مشهورة جـدا فى الفولكور الروسى •

الفولكور الشعرى الروسى

بعد هـذا يقسم المؤلف الباب الثـانى من الكتاب الى فصـول عديدة ، فتحت عنوان : **الخصائص العامة للفولكور الشعرى الروسى من القرن العاشر حتى القرن السابع عشر** ، يقول المؤلف : ان روسيا القديمة كانت تتميز بثقافة روحية ومادية عالية جدا كما كانت فنون المعمار والرسم والتصـوير والأدب الرفيـع فى غاية التقدم • وحتى فى القرن العاشر وقبل دخـول المسيحية روسيا كان الشعر الطقسى شائعا جدا فى ذلك الوقت : التعاويذ ، طقوس المواسـم ، طقوس الزواج والدفن والاغانى • ومع دخـول المسيحية تغلغلت طريقة الدين الجديد تدريجيا فى حيـاة الشعب المعيشيه الا أن بعض الطقوس الوثنية ظلت محتفظة بوجودها وخاصة التعاويذ • كما أن عمل المزارعين كان يصاحبه الطقوس التى كانت تصاحبها الاغانى ذوات المعنى المحدد حيث كانوا يعتقدون أن هذه الطقوس والاغانى تضمن سلامة المحصول وتحفظه من كل ضرر •

الادب الشعبى الملحمى :

وكان هذا النوع من الادب البطولى له أهمية خاصة وفقا لمضمونه الفنى والفكرى فى عصر الاقطـاع • كمـا انعكس الغزو التترى المنغولى انعكاسا واضـحا على الادب الروسى الشـعبى الملحمى • واصبح موضـوع الدفاع عن الوطن الروسى من ابرز الملاحم الشعبية • وفى القصائد الروسية الملحمية خلق الشـعب نموذجا مثاليا للأبطال الذين يضحون بحيـاتهم فى سـبيل الوطن • وكانت القصائد الروسية الملحمية التى تدور حول النضال ضد التتر المنغوليين تمثل القمـة فى تطور الملاحم الشـعبية البطولية الروسية •

ويلاحظ وجود مرحلة جديدة فى تطور الملحمة الشعبية ابتداء من القرن السادس عشر فأصبحت الملحمة الشعبية تدور حول النضال الوطنى للتعبير عن النقد •

وفى فترة الغزو التترى المنغولى ظهرت الاغانى التاريخية التى تعبر عن الاحداث التاريخية •

ولاشك أن الفولكلور الروسى فى القرن السابع عشر كان خصبا ومتنوعا • فقد كان هناك الشعر الطقسى والموسمى وكذلك المسرح الشعبى والأغانى التاريخية والعاطفية والاغانى الجمالية والمـلاحم الشعبية والأمثال الشعبيةوالالغاز وأشعار الزفاف والدفن •

الخصائص العامة للفولكلور الشعرى الروسى من القرن ١٨ ـ ١٩ :

وفى فصل آخر تحـدث المؤلف عن الخصائص العامة للفولكلور الشعرى الروسى من القرن الثامن عشر حتىالقرن التاسع عشروبداية القرنالعشرين فقال ان بداية القرن الثامن عشر شهدت اصلاحات ضخمة فى الاقتصاد والزراعة كما أن الحركة المعادية لنظام الرق الاقطاعى انعكست فى الاشكالالمتنوعة للشعر الشعبى مثل الأمثال الشعبيـة والأغانى الهجائية والأساطير والدراما الشعبية والحكايات والاغانى التاريخية • وكان ازدهار شـعر الحروب فى القرن الثامن عشر •

ويلاحظ فى القرن التاسـع عشر وخاصـة فى النصف الثانى منه ازدهـار ظواهر جـديدة فى الشـعر الشـعبى عند الفـلاحين •• فالتغييرات الاجتماعية أثرت فى ادراك الفـلاحين حيثبدأت بعض الفنون فى الانقراض مثلالتعاويذ والأشعار الطقسية • وأصبـح للهجاء الشـعبى (المسرحيات الهجائية والقصص والاغانى) تأثير كبير •• أما بداية القـرن العشرين فهى تتميز

بالمؤلفات التي وضعها العمال ، اذ لعبت ثورة ١٩٠٥ دورا كبيرا فى تطور الفولكلور العمالى •

التعاويذ :

وفى الفصل الذى يتحدث فيه المؤلف عن التعاويذ يقول ، بعد أن يعرفها ، انها ظهرت قبل المجتمع الطبقي ومعروفة عند جميع الشعوب •• والتعاويذ كانت موجودة فى المجتمع السلافى حتى اعتناق المسيحية • الا انها ظلت باقية على مدار قرون عديدة لدى الطبقات غير المتعلمة • وتتميز اللغة الشعرية للتعويذة بالاسهاب فى الاستعارات والمقارنات والنعوت بصفة خاصة • الا أن التعاويذ تكاد تكون قد اختفت من حياة الشعب الروسى خاصة بعد انتشار التعليم •

الشعر الطقسى الموسمى :

ثم يتحدث المؤلف عن الشعر الطقسى الموسمى ويقول ان هذا الشعر ينقسم الى مجموعتين أساسيتين :

١ ـ طقوس الحياة الاسريه وتشمل الولادة والزواج والدفن •

٢ ـ الشعر الموسمي وهو مرتبط بأعمال الناس : الصيد ، تربية الماشية ، الزراعة •

وتنحصر مهمة الشعر الطقسى الموسمى فى التأثير على المحيطين وتصوير الوجه المضىء من الحياة • وهكذا فان أحلام الشعب عن السعادة والحياة المضيئة تجد فى الشعر الطقسى الموسمى خير معبر عنها •

طقوس الزفاف وأغانيه :

وكانت طقوس الزفاف وأغانيه عند الطبقة الحاكمة تختلف عن تقاليد الطقوس عند الفلاحين وخاصة فى القرن الثامن عشر حيث كانت طقوس الزفاف لدى الشعب الروسى تتكون من ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : الخطبة ورؤية منزل العريس ، زيارة الاماكن المقدسة ، طقوس استحمام العريس والعروسة •

المرحلة الثانية : (يوم الزفاف) وتعتبر هذه المرحلة هي الجزء الاساسى فى الطقوس وتتم على النحو التالى :

لقاء موكب العرس ، قدوم العريس لأخذ العروسة ، تكليل العروس حسب الطقوس الدينية ، لقاء الشباب بمنزل الوالدين ، نقل جهاز العروس ثم وليمة العرس •

المرحلة الثالثة : زيارة العروسين للأقارب •

ولقد اختفت كل هذه الطقوس بعد الثورة •

الشعر الطقسى الجنائزى :

أما عن الشعر الطقسى الجنائزى فيقول المؤلف ان الطقوس والاغانى الجنائزية ترجع أصلها الى القديم السحيق حيث كانت العلاقة بالمتوفى ذات وجهتين •• فقد كانوا يسعون الى أن يعدوا له كل مايلزمه فى الحياة الآخرة من جهة •• ومن جهة أخرى كانوا يخشون المتوفى ويعملون على تجنبه، كما كانوا فى المناسبات يحملون الى القبر الفطائر والخبز وما شابه ذلك • وقبيل يوم الاربعين من الوفاة كانوا يستحمون فى المساء ثم يتوجهون الى القبر ويأخذون معهم الملابس والصابون للمتوفى• وكان النواح على المتوفى جزء لا يتجزأ عن الطقوس الجنائزية • ولذلك كان يوجد فى روسيا القديمة متخصصون فى النواح يعرفون جيدا كل عادات الطقوس الجنائزية •

النواح على المتوفى :

ولقد تطور النواح تطورا خاصا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حيث أصبح الأخذ بالنماذج الشائعة العامة فى النواح الشعبى اتجاها واضحا وجليا لدى الجماهير الغفيرة مما يدل على ازدياد الميول الثورية لدى الفلاحين وخاصة القطاع الفقير منهم ، ويمكن تقسيم النواح الروسى وفقا لمضمونه الفنى والفكرى الى مجموعتين أساسيتين: شمالية وجنوبية •• فالمجموعة الشمالية كانت عبارة عن صورة واسعة لحياة ومعيشة الاسرة القروية • والمجموعة الجنوبية تتميز بالحجم الأقل وغالبا ما تتكون من عبارات منفصلة ومرتبطة مع بعضها البعض ارتباطا ضعيفا •

النواح على التجنيد :

ثم ينتقل المؤلف الى الحديث عن النواح على التجنيد ويقول انه قريب فى مضمونه وشكله من النواح الجنائزى ويرجع ظهور هذا النوع من النواح الى القرن الثامن عشر حيث كان نظام التجنيد عبئا ثقيلا على الفلاحين • فكان المجند يكاد يقضى حياته كلها فى الجيش • وكان النواح على التجنيد يرسم على شفاه النائحات المحترفات صورة رائعة للعسكرية القيصرية والبؤس الشعبى • والى جانب

هـذا كان النواح يعكس نوعا من الاحتجاج المفعم بالغيظ على ظلم القيصرية ووحشيتها التى لا يمكن تصديقها ٠

الأمثال الشعبية :

أما عن الأمثال الشعبية فقد ألف الشعب ـ كما يذكر الكاتب ـ مجموعة لا حصر لها من الامثال الشعبية الحكيمة تنعكس فيها بوضوح الصفة الروحية للشعب الروسى وتاريخه الوطنى ونظامه الاجتماعى وعمله ومعيشته ووجهات نظره ٠

ومصدر الأمثال الشعبية متنوع فأغلبيتها ظهرت على أساس انطباعات الحياة ومراقبتها الا أن هناك بعض الأمثال مقتبسة من الكتب ومنها ما دخل الى الحياة اليومية تحت تأثير الأدب الكنائسى ٠

الألغاز :

وهذا الشكل من الأدب الشعبى ٠ كما يرى المؤلف يعتمد أساسا على الاستعارة أو المجاز ٠٠ وشملت الألغاز كل مايحيط بحياة الفلاح حيث ألف منها الكثير مما يتناول الظواهر الطبيعية والحيوانات الأليفة والمفترسة والنباتات والفلاحة والصيد الخ ٠٠ واللغز قريب من حيث شكله الفنى من المثل الشعبى ٠



القصص الخرافية :

وعن القصص الخرافية يقول المؤلف ان أبرز الكتاب الروس يقدرون جدا عمق المضمون الفكرى للقصص الخرافية الشعبية ودقة نماذجها وخصوبة الخيال فيها وكذلك بساطة اللغة التى كتبت بها ٠ وتعتبر هذه القصص بمثابة أحد المصادر التى يتغذى عليها الكتاب كما انها أحد الفنون الشائعة للشعر الشعبى فهى مرتبطة ارتباطا وثيقا بحياة الشعب الروسى ومعيشته وأفكاره ٠ كما ان الموضوعات التى تطرقها متشابهة عند جميع الشعوب غير أن كل شعب يضفى على قصصه شيئاً من خيال بيئته ٠ وأهم القصص الخرافية الروسية تدور حول الحيوانات والسحر والنواحى المعيشية٠

البيلينا (القصيدة الروسية الملحمية) :

ويقول المؤلف ان البيلينا تحتل أحد المراكز الأولى فى الثقافة الشعرية الروسية وفى البيلينا يعكس الشعب بطريقه شعريه تاريخ حياته ويعبر عن أهدافه وأفكاره وآماله ٠ فالمضمون الفكرى للأدب الملحمى الشعبى عميق وغنى ٠٠ كما ان نمط الصور والتركيب واللغة الشعرية والايقاع والنغمة فى البيلينا تمتزج هرمونيا مع مضمون البيلينا مكونة وحدة فنية كاملة ٠٠

الأغانى التاريخية :

يطلق اسم الاغانى التاريخية على الاغانى التى تدور حول الاحداث التاريخية الملموسة وحول الشخصيات التاريخية المعينة ٠٠ وهذا لا يعنى أن الأغنية التاريخية تعتبر تصويرا دقيقا للأحداث والشخصيات الواقعية٠٠الا أنها تتميز عن البيلينا باختفاء عنصر الخيال منها ٠٠

الأغانى العاطفية :

ويطلق اسم الاغانى العاطفية على الاغانى التى تعكس أفكار وانفعالات الشعب ٠ ويمتزج النص اللفظى فى الاغنية العاطفية باللحن الموسيقى ويكونان وحدة متكاملة ٠ وهذه الاغانى الشعبية متنوعة الى أبعد الحدود وفقا لزمن ومكان التأليف ووفقا للمضمون الفنى الفكرى ووفقا لبناء الجملة والايقاع واللحن ٠ والاغنية الشعبية هى أساس الثقافة الوطنية الموسيقية الروسية ٠ كما انها لعبت كذلك دورا لايقدر فى تطوير الشعر الروسى ٠٠ وأغانى الحب العاطفية غنية بالمضمون الفنى

الفكرى واللحنى . ويقسم المؤلف الاغانى الى : أغانى الحب وأغانى الأسرة والأغانى الهجائية والمعادية لنظام الرق الاقطاعى وأغانى البسالة والشجاعة وأغانى الجنود والتجنيد والاغانى الفكاهية وأغانى اللهو والرقص .. ثم يتحدث عنها بالتفصيل ..

التشاستوشكا (الأغنية الرسية الشعبية) :

والتشاستوشكا هى أغنية قصيرة مقفاة تعرض الجوانب المتنوعة لحياة الشعب المعيشية والاجتماعية والعملية .. وتتألف التشاستوشكا عادة من ٤ ـ ٦ سطور . كما توجد تشاستوشكا تتألف من سطرين فقط . ويعتقد البعض ان التشاستوشكا نشأت فى الورشه والمصنع ومن هناك انتقلت الى الريف . والموضوعات التى تناولتها التشاستوشكا متنوعة .. فالحب والغيرة والشجار مع الحبيب والفراق كانت الموضوعات الاساسية فى التشاستوشكا قبل الثورة . كما ظهرت فى ذلك الوقت التشاستوشكا التى تتحدث عن الزواج والحياة الأسرية .

ومن السهل ارتجال التشاستوشكا .. وهى تؤدى دون المصاحبة الموسيقية أو بمصاحبة الاكورديون أو البيانو أو البلاليكا . وأحيانا يتوالى الرقص مع التشاستوشكا .

الدراما الشعبية :

ترجع بداية المسرح الشعبى الروسى الى التاريخ القديم وكانت التمثيليات وحلقات الرقص والغناء والطقوس الوثنية ذوات العناصر الدرامية منتشرة عند الشعوب السلافية . ولم تكن هذه التمثيليات وحلقات الرقص والغناء والطقوس مسرحا بمعنى الكلمة . فالمسرح الشعبى الحقيقى يظهر عندما ينعزل عن الطقوس ويصبح شكلا فنيا مستقلا يعكس حياة الشعب الاجتماعية ومعيشته .

وينقسم المسرح الشعبى الى نوعين : مسرح العرائس ومسرح الممثلين الأحياء . ويعتبر مسرح العرائس أحد أشكال التمثيل الدرامى الشعبى . وهذا المسرح موجود تقريبا عند جميع الشعوب وله أصول قديمة .

وتتميز الدراما الشعبية بالموضوعات غير المعقدة . فيلاحظ وجود حدث أساسى واحد تدور حوله المسرحية . كما أن الشكل الخارجى للمسرح الشعبى لم يكن معقدا هو الآخر . فالدراما الشعبية لم تكن تعرف الكواليس ولا خشبة المسرح . كما لم يكن هناك أى ديكورات بالمرة . ولقد أثر المسرح الشعبى تأثيرا كبيرا على تطوير المؤلف المسرحى المحترف .

ثم يتحدث المؤلف عن الأعمال الشعرية الشعبية للعمال قبل ثورة أكتوبر وعن أغانى العمال فى نهاية القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر ثم ينتقل الى الحديث عن أغانى العمال والثوريين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وبدايه القرن العشرين .

الفولكلور الشعرى فى العصر السوفييتى :

وهذا الباب كما ذكرنا هو الباب الثالث والأخير من الكتاب ويقسمه المؤلف الى مجموعة من الفصول .

المواصفات العامة للفولكلور الشعرى السوفييتى :

وفى هذا الفصل يقول المؤلف ان الاتحاد السوفييتى سهل كل الظروف لبناء الثقافة الوطنية الشكل والاشتراكية المضمون . كما ظهرت بعد الثورة ولا تزال تظهر الأشكال الجديدة من الأعمال الغنائية التى تنعكس فيها التغييرات الثورية العظيمة وما صحبها من تغير فى نظام الحياة المعيشية .

فولكلور الثورة والحرب الأهلية (١٩١٧ ـ ١٩٢٠) :

كانت الأعمال الشعرية الشعبية دائما مرآة فنية لحياة وعمل ونضال الشعب . وقد كان غريبا لو أن ثورة أكتوبر والحرب الأهلية لم تنعكسا فى الشعر . وفى هذه الفترة اكتسبت الأغانى الثورية شعبية كبيرة وتنعكس أبرز اتجاهات هذا العصر فى المضمون الفنى الفكرى للفولكلور الغنائى .

كما تعتبر التشاستوشكا أحد فنون الفولكلور الأكثر انتشارا فى فترة الثورة والحرب الأهلية . وهى تختلف فى تركيبها الموضوعى والفكرى والموسيقى والشعرى واللغوى عن التشاستوشكا التى كانت منتشرة قبل الثورة . وأصبحت شخصية الشيوعى وعضو الكومسومول والعامل والفلاح هما بطل التشاستوشكا ومن ثم دخلت فى لغة التشاستوشكا كلمات جديدة مثل : شيوعى ، بوليشفى ، الجيش الأحمر ، رفيق ، مجلس ، وهكذا ..

فولكلور فترة الانتعاش ومشروعات السنوات الخمس الأولى (١٩٢١ ـ ١٩٤١) :

عكس الفولكلور بحق حياة الشعب فى هذه



المرحلة الجديدة من تطوره وكانت الموضـــوعات الأساسية للفولكلور فى هذه الفترة تدور حول : الحزب الشيوعى ، لينين ، صداقة شعوب الاتحاد السوفييتى ، دستور الاتحاد السوفييتى ، نهضة الصناعة وهكذا .

ولقد تحققت الثورة الثقافية فى مرحلة بنـاء الاشتراكية وتدل التشاستوشكا التى ظهرت فى فترة ثلاثين عاما على التغييرات العميقة التى حدثت فى معيشة وادراك السوفيتيين .

ولم تنته الأغانى العاطفية الشعبية التى تدور حول الموضوعات البطولية النضالية بانتهاء الحرب الأهليه وفى هذه الفترة ازداد استخدام الأمثال الشعبية فى الخطابة والصحافة والأحاديث العامة. فتركيب المثل وقصره ودقته تلهب الحديث وتجعله أكثر وضوحا واقناعا .

وتنقسم القصص الشـــعبية فى العشرينات والثلاثينات الى مجموعتين : قصـــص الذكريات وقصص الحاضر . وتدور قصص الذكريات حول العمـــل المضنى والوفيـــات الكثيرة فى الورش والمصانع وعن انخفاض الأجور وعدم وجود العناية بالانسان . أما قصص الحاضر فهى تدور حـــول مآثر الانسان السوفييتى فى البناء الاشـــتراكى والكولخوزات والسوفخورزات .

فولكلور الحرب الوطنية العظمى :

الأغـــانى

كانت الأغنية فى سنوات الحرب الوطنيـــة العظمى تتضـــمن معـــان تربوية فكانت تحمس المناضلين وتساعدهم على تحمـــل الحرمان وتوعز اليهم بكره العدو الغادر وتجمع السوفييت حول العمل البطولى من أجل النصر .

التشاستوشكا :

وظهـــرت فى ســـنوات الحرب الوطنيـــة العظمى فى الجبهـــة وفى المؤخرة كمية هائلة من التشاستوشكا . وكانت موضوعاتها متنوعة . فكانت تتحدث عن الحب للوطن الاشتراكى وعن المآثر البطولية فى الجبهة والمؤخرة والجهد الجهيد فى الورش والمصانع والكولخوزات والسوفخوزات .

القصة الفولكلورية :

ولاقت القصه الفولكلورية انتشارا كبيرا فى سنوات الحرب الوطنية العظمى وكانت هـــذه القصـــص تدور حول المـــآثر الكفاحية للحروب السوفيتية وحول وحشية المحتل الألمانى وعذاب الروس فى المعسكرات الفاشستية .

فولكلور ما بعد الحرب :

الأغـــانى

لا يوجد فى الوقت الحـــالى أى مصـــنع أو مؤسسة لا تضم جوقة غنائية والأغنية السوفيتية غنية بالمعانى والموضوعات . فأغانى السلام كثيرة جدا وكذلك الأغانى التى تحث على العمـــل . ولاقت الأغانى العاطفية شعبية كبيرة فى سنوات ما بعد الحرب .

التشاستوشكا :

لا تزال التشاستوشكا أحد فنون الشـــعر الشعبى البارزة . فهى تغنى فى كل مكان يجتمع فيه الشباب وهى تتطور فى موضوعاتها مع تطور الأحداث وتغير الأحوال الاجتماعية .

وتتجـدد ذخيرة الألفـــاظ الشـــعرية فى التشاستوشكا الحديثة بدرجة كبيرة حيث دخلت فيها كلمات جديدة واصطلاحات علمية حديثـة وتركيبات لغـــوية متطورة من الأدب الرفيـع والسياسة .

وبعد فمن أصعب الأمور على الكاتب أن يحاول تلخيص دراسة عميقة وموضوعية ومكثفة مثـــل هذه الدراسة التى قدمها مؤلف هذا الكتاب ، غير أننا بذلنا كل ما فى وسعنا لكى نقدم هنا الصورة التى نزعم بأنها حاولت اعطاء فكرة لا بأس بها عن هذه الدراسة العميقة . ونرجو أن تتاح الفرصـة أمام المشتغلين بفن الفولكلور فى عالمنـا العربى لترجمة هذا الكتـــاب واثراء مكتبة الفولكلور العربى به .

مصطفى أحمد حمزة

about his old folk tradition with the exception of « Alf Laila Wa Laila » and the « Sirahs ». Nevertheless the Arabic references include many customs and traditions which can be analyzed in the light of comparative studies.

Dr. Michal Soliman presented, in his book entitled « Daydreams, Arabic Fairy Tales », examples from the old Arabic folk tradition. He gives an account of a certain Arab called Khorafa.

One day Khorafa went out hunting. He saw a deer and tried to hit it with his arrow. Although he pursued it many hours he failed to kill it. He sat down panting. To his astonishment he saw the deer standing before him and cried. The deer asked him to save its life which he did. The deer disappeared and a few hours later a beautiful girl came and thanked Khorafa because he saved the life of her brother who was in the shape of a deer. She told him that she was a jinni. She took him back to the jinn world where he married her and stayed there, for several years. He longed to see his folk and asked his wife to let him go back home. She agreed and gave him a box tied with twines made of her hair. She asked him not to open that box if he wished to come back to the jinn world But when he told his people about what had happened to him in the jinn world, they did not believe him. To prove his story he took the box and opened it. Thick smoke came out of it. He remembered what his wife had said and knew that he would never return to the jinn world.

This is one of the many Arabic fairy tales which the above mentioned book comprises.

The reviewer says that the fourteen tales presented by Dr. Michal Soliman are only a small part of the old Arabic folk tradition.

***

RUSSIAN FOLK POETRY

reviewed by

Mostafa Ahmed Hamza

This book, says the reviewer, is an attempt to define folk poetry and to determine the relation between this kind of poetry and art-forms of literature. Moreover it deals with the most important kinds of folk poetry.

Russian folklore comprises ritual and non-ritual songs, incantations, folk tales, historical songs, bilyna, ecclesiastical hymns, myths, proverbs, riddles and folk drama.

The book includes three parts :

1. — Brief studies in the history of Russian folk poetry.

2. — Russian folk poetry before October Revolution.

3. — Folk poetry in the Soviet era.

The author deals with the sources of folk poetry. He speaks of the incantations, seasonal ritual poetry, funerary ritual poetry, lamentations, proverbs, riddles, fables, bilyna, historical songs, love songs and folk drama.

The author concludes his book by dealing with the folklore of the « Great National War ».

The reviewer says that it is difficult to summarize such an excellent study and hopes to see this book translated into Arabic.

THE FOLK ROUND

by

Tahseen Abdel Hay

An interview with the Artist

Saad Kamel

Saad Kamel is not only a folk artist but also he is one of the pioneers in folk arts.

In his studio he has an excellent collection of ceramics, some of which date back to 900 years. There is also a collection of dolls which belong to the Coptic and Islamic Periods. The most characteristic of these dolls are called the «Waneesas». They were put in the tombs to serve the dead.

Tahseen describes in detail the beautiful collection of folk costumes made by folk artisans from Akhmeem, Suhag, and Assiut. Some costumes date back to 200 years. Others belong to the Coptic Period and the beginnings of the Islamic Period. The writer is of opinion that this collection is one of the best in the world. In addition there is the « Takhtarwan » and the « Mahmal ».

Saad Kamel inspired folk tradition in his works. There is a beautiful rug on which the visitor sees the picture of Abou Zeid Alhilaly fighting Alzanati Khaleefa. On others there are the pictures of the « Mouled Sugar Puppet » and « Ramadan's lantern ».

The writer admired the paintings of « Alzeer Salem », « Adam and Eve », and the « Dancer on the horse ».

Tahseen gives in brief the biography of the artist.

***

THE FORMAL AND THE FOLK MAGIC

Summary of an article by Dr. M. Al Gohari in which he differentiates between the formal and the folk magic. The first is practised by professional magicians while the second can be practiced by all the ordinary people.

Dr. Al Gohari speaks, in detail, of the differences between the two kinds of magic. He asserts that the name has a special magic power. It is closely connected with the person who bears it. In addition, he says that magic can be practiced only in certain times. Folk magicians believe in the power of the jinn. They are of opinion that the jinn can fulfill their wishes whether good or evil.

Books dealing with magic comprise many ways to which the professional magician resorts, in order to attain his aim.

KINDS OF FOLK LITERATURE

The writer reviews a book including a collection of poems (Zagals), in local dialect, written by various poets from Cairo, Alexandria, Samalut, Marsa Matrouh, Mahalla Al Kobra and Fayoum. The poems deal with various purports. The writer cites quotations of this book.

***

Book Review

DAYDREAMS, ARABIC FAIRY TALES

reviewed by

Dr. Nabila Ibrahim

The Arabic reader, even the specialized scholar, scarcely knows anything

historical efforts exerted to establish folk museums.

The Egyptian Geographical Society, founded in 1875, achieved the Ethnographical Museum which was inaugurated in 1898. The writer gives the history of this museum in brief. Its aim is to display everything related to religious doctrines, superstitions, magic, ordinary life as well as costumes, fashions, weapons, tools, folk arts, ceramics, paintings, sculpture and embroidery.

In 1957 the Agricultural Museum added six halls comprising models of handicrafts, scenes of daily rural life and a complete model of a peasant's house on a wedding night. There are also costumes worn by women in different governorates and units of folk architecture.

In Al Ghouri Centre there are eight halls which comprise collections of folk costumes, jewels, pottery, woolen and leather products as well as ornaments decorated with beads.

The Folklore Centre in Cairo adds every year collections of folk products to its museum.

The writer then gives a description of the Village museum which he saw in Rumania. It contains 20,000 pieces displayed in 62 architectural units, and collected from 291 original environments. He concludes his article by saying that it is time to establish an open folk museum and points out that some committees in the Arab League recommended the establishment of such a museum.

***

IBN AROUS AND THE AROUSIAN SYSTEM OF BELIEF

by

Ibrahim Mohamed Alfahham

The writer gives in detail the biography of Ibn Arous. He was born in the village of « Almazzateen », fifty miles away from Tunis. He worked as a carpenter and a baker. He moved to other places. He devoted himself to worship, and became a hermit. He returned to Tunis where many people followed his system of belief. Sultan Mohamed Almontassir Ibn Fares built a special little mosque for him. The writer gives a thorough description of Ibn Arous. Some miraculous deeds are attributed to him.

He then deals with the maxims supposed to be said by Ibn Arous. He used to chant stanzas comprising his maxims. Alfahham then speaks of the Arousian system of belief. The followers of this system used to chant stanzas by Ibn Arous with the accompaniment of tambourines beatings.

In Egypt, says the writer, there are followers of the Arousian system of belief. They are called « Awlad Arous ». They chant his stanzas and dance with the accompaniment of tambourines beatings on religious occasions. It is related that Ibn Arous was at first a robber. In his fifties he renounced his sinful life and became a mystic.

The writer concludes his article by speaking of the life of Ibn Arous in Egypt.

***

may for a long time be known only to a narrow circle, apparently remaining « the cause of the few ». Folk music is marked by typicalness ; it flourishes in forms similar to each other, in groups, unattached to any individual personality. It is known in multitude of variations. The writer is of opinion that the decisive factors which set off the contrast between artistic, professional, individual composition and folk music, a popular product as regards its origin, spread, existence and disappearance, are a type and variations with a tendency to permanent anonymity and ceaseless change. These contradictions proved to be superficial and exaggerated. Folk music and art music are in many respects connected and related with each other.

Spread by word of mouth or in a fixed written shape, a final or changing form, individual invention or variation, original or not original composition, all these have failed to prove definitive differential criteria. What is common to both is much more important. « The artist does not live in a Vaccuum » ; neither do musical cultures and musical styles unfold in a vaccuum ; they are created, carried on, and shaped by the human community which lives in a thousand ways entertains a thousand kinds of relationships, in struggle and in alliance.

The writer traces the history of folk music and art music and shows the influence of each one on the other. He says that old relations are disrupted and new connections are started. The relevant example afforded by the history of music furnish evidence that the path of progress is marked by accumulation and by break through but they hardly proceed easily without resistance or tension, or even crisis. The approach to the simplicity of the folk song presented a problem to the great composers.

Transitions of personal performance, level, intonation and form which build a direct bridge between folk music and art music have ben subjected to study.

The writer deals with the probloem presented by the renewal of the folk song. He then speaks of a fundamental principle which prevails in both popular and artistic musical composition. This principle is that thinking follows a type, the life of type and variation, the phenomenon which the writer denotes as the «maquam» principle.

He then speaks of three circumstances. First, high cultures of melody have always and everywhere favoured the flowering of types. Second, the idea of variation has never been remote from the European composer. Third the conscious European artist is also working with permanent or recurring tune models, whether he is aware of it or not, whether he wants to or not.

The composer chooses from variations as does the singer of the people. He is backed by traditions of style and conventions of language, by the freedom and the restrictions of a generation and a period. His consciousness and efforts cannot but help him to find himself, to synthesize and to advance.

THE OPEN FOLK MUSEUM AMONG THE MUSEUMS OF FOLKLORE AND ETHNOLOGY

by

Abdel Hamid Hawas

The writer gives an account of the

supposed to be hurt by the evil eye, from its bad effects. The exorcist throws pieces of benzoin on the live coal. This mixture is supposed to take the shape of the man or woman who has hurt the above-mentioned person with his or her evil eye. The exorcist takes a pin or a needle and pierces the shaped mixture seven times. The person supposed to be harmed with evil eye crosses seven itmes over the censer. The exorcist cites the following incantation :
Elawela bismillah

(First I say : « In the name of God »).
Wittania bismillah

(Second I say : « In the name of God »).
Wittalita bismillah

(Third I say : « In the name of God »).

.. ..
.. ..
.. ..

Wissabiaa Lahawla wala kowata illa billah

(Seventh I say : «There is neither might nor power but in God »).

Rakeitak wistarkeitak

(I exorcise thee).
Min einy wi ein ommak wa bouk

(and drive away my evil eye and the evil eyes of your mother and father).
Wi ein elnass illy hassadouk

(and I drive away the evil eye of the people who harmed thee).

The writer then speaks of another special incantation cited for the child who is supposed to be replaced by a jinn child.

He concludes his article by dealing with an incantation cited especially for th only Son. The exorcist puts some incense on the live coal and moves the censer seven times above the only son's head. The child then wears a skull-cap ornamented with feathers. He is put on the back of a black donkey, facing its tail. His parents, relatives and friends go out in a procession. They shout : « Ya boulreesh... insallah teesh ! » (Oh feathered child, may God grant thee a long life !).

***

FOLK MUSIC — ART MUSIC — HISTORY OF MUSIC

by

B. Szabolcsi

Translated into Arabic by

Ahmed Adam Mohamed

Those who pursue the principal literary works written in the last hundred years on the history of music may note with some astonishment how closely this literature is marked by constantly changing references to folk music.

The subject of fundamental differences between folk music and art music is old in European musicology ; however, almost until recent times our science paid much more careful attention to the differences between the two than to the features and fundamental elements which meet or even converge.

The differences between folk music and art music are differences of purpose, function and social role. Obviously, only the tunes widely favoured for a long time in many places may be denoted as folk music. Art music derives from an individual, has been invented by a composer,

He concludes his article by saying that copying Albuni's works resulted in some confusion and interpulation in names, terms and formulae.

***

FOLKLORE AND CULTURE

by

Dr. Ahmed Morsi

In this article the writer continues his study entitled «Folklore and Culture». He says that co-operation plays an important role in the life of people. This co-operation exists even between man and animal.

Religious beliefs are influenced, to a great extent, by culture. They are manifested in folk tales when the narrator begins and concludes his folk tale by saying : « May the blessing of God be upon the Prophet ». This fact proves to be true in folk songs and religious « mawals ».

Dr. Morsi then deals with folk beliefs concerning the holy men and the supernatural deeds attributed to them. Fortune telling, he says, is widely-spread among people. Folk tales assert this fact. In the « Sirah » of « Alzeer Salem », Hassan Elyamani predicts the murder of Koleib and other events. In this famous « Sirah » a geomancer interprets the dream of Hassan Elyamani which sums the events of the sirah. The writer proceeds to the function of dream in the life of people. It is one of the means that foretell the future. Magic is strongly believed to be a way to control the supernatural powers, to get rid of a critical situation, or to take vengeance of an enemy. Folk tales are full of magical motifs. The writer cites the folk tale of « Al Shatir Hassan » who managed to kill the magician after encountring perilous dangers.

Some magicians resort to the jinns in order to attain what they wish.

He then speaks of lamentations in detail. In one of the folk songs the dead is described as a high tower, which was destroyed and became deserted. This shows the influence of cultural frame in folk songs. The writer concludes his article by dealing with some proverbs and riddles which are cited to console someone in grief.

INCANTATIONS IN EGYPTIAN FOLK LITERATURE

by

Abdel Moneim Shemeis

In this article the writer deals with incantations cited to wave off the evil eye. Some Egyptians used to put an embalmed body of a crocodile on the door of the house to drive away the evil eye. Others put a horse-shoe for the same purpose.

Some Egyptian peasnats used to hang an old shoe on the camel's temple, a hyena fang on the horse's chest, a wolf's fang on the donkey's chest to drive away the evil eye. They also used to put a piece of benzoin in children's hair or surround their necks with necklaces made of blue beads to protect them from the evil eye.

Shemeis then speaks of the « Ashourah » incantation cited on the tenth day of Moharram every year. The exorcist throws in the censer a mixture of salt, coriander and other substances and cites a certain incantation to drive away the evil eye.

The writer then deals with a special incantation cited to deliver the person,

He then speaks of the similarity in culture and the favourable conditions for the inventions. The ability of primitive man to invent is too slow.

The writer deals with the simultaneous inventions. Daguerre and Talbot invented photography in 1839. Darwin and Wallace discovered in 1858 the theory of « natural selection ». Bell and Gray invented the telephone in 1876.

Some anthropologists believe that the most important inventions are fire, pottery, mining and agriculture, and that they appeared at the same time. These inventions spread afterwards from their original centre. The writer is of opinion that this theory is not accurate. It is noteworthy that the Chinese knew printing before Gutenberg.

He concludes his article by saying that most anthropologists support the fact that every invention appeared independently and spread afterwards.

***

WORKS ATTRIBUTED TO ALBUNI DEALING WITH MAGIC

by

Dr. M. Al-Gohari

Collecting folk data from written works is not less important than collecting it by field work.

The writer deals with the references of Egyptian folk traditions among which he begins his research with works attributed to Albuni dealing with magic. He first gives the biography of the author Mohyi-Eldin Aboul Abbas Ahmed Ibn Ali Ibn Yossef Albuni Alkorashi. He is a celebrity in magic. His voluminous work « Shams Elmaaref Alkobra Wa Latayef Elawaref» is mentioned in «Althariaa Ila Tassaneef Alshiaa ». He was born in « Buna », on the Northern African Coast.

The writer says that he chose to study Albuni's works because he was asserted by various references to be the most famous magician in the Islamic World. Albuni is supposed to be the author of many books. Dr. Al-Gohari says that Albuni may not be the real author of all books attributed to him. «Allamaa Alnouraniya» is undoubtedly one of his books. It includes some prayers which are to be cited on every day of the week. Albuni speaks, in detail, of the most favourable times for practising magic. There are quotations of this book in « Nihayet Al Arab » by Al Noweiry.

The writer is of opinion that « Shams Almaaref Alkobra » is not entirely written by the same author. He gives in detail the reasons which emphasize his views. Some chapters, he says, include many new expressions which do not exist in the previous chapters. Chapter 33 comprises many poems. Chapter 19 is obviously added to the book after Albuni's death. Chapters 34 to 38 differ than the previous chapters in subjects and terms.

The writer then deals with mystic elements in Albuni's thought and style. The author points out many mystic conceptions and practices.

Dr. Al-Gohari speaks of the religious elements. He remarks that Albuni's instructions are somewhat vague. He used some mysterious terms which are described to be Syrian or Hebrew.

ARTICLES IN THIS ISSUE

ARE SUMMARIZED AND TRANSLATED

BY AHMED ADAM

TE JASMINE NECKLACES

by

Dr. Osman Khairat

Flowers, and especially the lotus, played an important role in the life of ancient Egyptians. It was the symbol of Upper Egypt and the most beautiful pattern used in decorating their buildings. It was inscribed on the walls of their temples and houses. The Pharaohs used to wear lotus necklaces when they went to war. The lotus was offered with oblations to gods in temples in Ancient Egypt. Moreover it was put with mummies in coffins.

The Egyptians inherited this tradition from their ancestors. In the Orient people surround the necks of their distinguished visitors with necklaces of flowers.

The writer gives in brief the history of flowers in Ancient Egypt.

He says that there are three families in Cairo, who are specialized in making jasmine necklaces.

The Arabian jasmine necklace is made of ten flowers threaded on a string. The jasmine necklace is longer and comprises fifty flowers. The jasmine necklaces are of different kinds. There are the « Sultani » and the «Seneibar »: Some necklaces are made of double-jasmines.

***

FOLK CULTURE AND MODERN STUDIES

by

Fawzi Alanteel

The writer tries at first to clarify the conceptions of culture, anthropology and ethnology.

He then deals with folk culture and its characteristics. He says that the culture of a people comprises the whole structure of conceptions, beliefs, morals, laws and language, as well as all the tools, weapons and other devices used by them in their daily life.

He speaks, in detail, of the ways which enable the people to preserve their lives in different climates, to get their food, and to exchange goods and ideas.

Fawzi Alanteel proceeds to the environment and its influence on the life of the people. The environment is an important factor in formulating and developing the culture of any community. He gives many examples to prove this fact. He then deals with culture and its intricate tissue. Man invented the tools to defend himself from his enemies. Thoughts and tools in primitive communities are liable to be developed through mutual communications with the neighbours. The main factors which determine the type of culture are war, revolution, religious movements, disorder and migration.

Folklore Between Originality and Falsehood

by

Dr. Abdel Hamid Younes

Folk tradition is the basis of folk life. It is not a mere prop that denotes origins or historical stages, or reveal fossils which have no longer a function that suits evolution. This folk tradition is, in fact, the entire product of the culture of the people. It formulates the general frame, determines the relations, and controls the behaviour of individuals and the communities. This tradition connects the individuals with each other, ties them with the past and makes them conscious of the present and the future. It gives the impetus to create, renew, and keep pace with the constant change in the material environment. Folk tradition is thus able to continue and develop retaining its originality and elasticity. It discards the elements which are no longer efficient, modifies those which are still able to live, and adds other new elements incited by the constant evolution of material and social environments. That is why all the scholars are interested in folk tradition... That is why the Science of folklore came into being. Students and experts hold conferences to exchange views, define conceptions, and show the efforts exerted to preserve folklore and reveal its originality. The editor clarifies the difference between folk forms and art forms.

He says that folklore has never been an obstacle in the path of « progress ». Folklore is the living human contemporary document. Man preserves what is useful, takes advantage of his experience, and discards what stands in his way. He does this consciously or unconsciously.

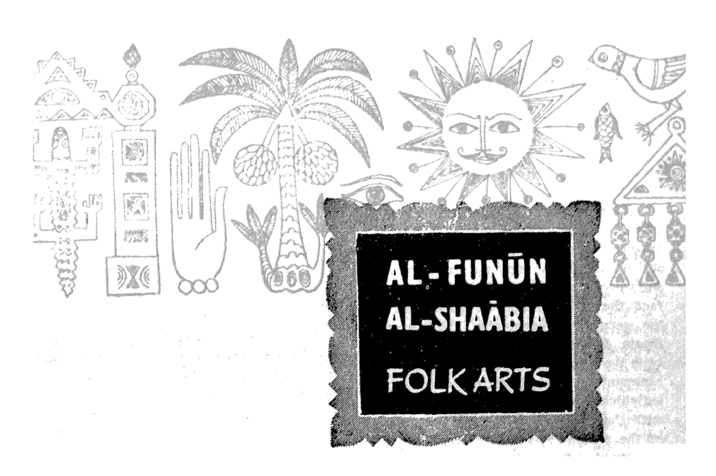
The writer speaks of the place of folklore as a Science. He then proceeds to the relation between folklore and tourism. The Arab Home, with its site, history and civilization, is rich with folklore.

Scholars interested in folklore call for protecting it from being forged. Every one who crosses the sea to another country faces forged folklore. Some unscrupulous persons falsified folk music, folk costumes and ornaments, and attributed them to a certain country. That is why some folklorists think that it is necessary to put a certain mark on the folk products to denote that they are original.

This call for protecting folk arts does not contradict the mechanical progress because folk arts and handicrafts emphasize the direct relation between the artisan and what he produces. Moreover these handicrafts may be the source of many patterns used in machine-made products.

Dr. Younes then deals with folk songs. They are now exploited in advertisement. The editor differentiates between the exploitation of folk songs which leads to forgery and the utilization of them as means of inspiration. He is of opinion that the folk data is a document equal to the works of individuals which are protected by copyrights.

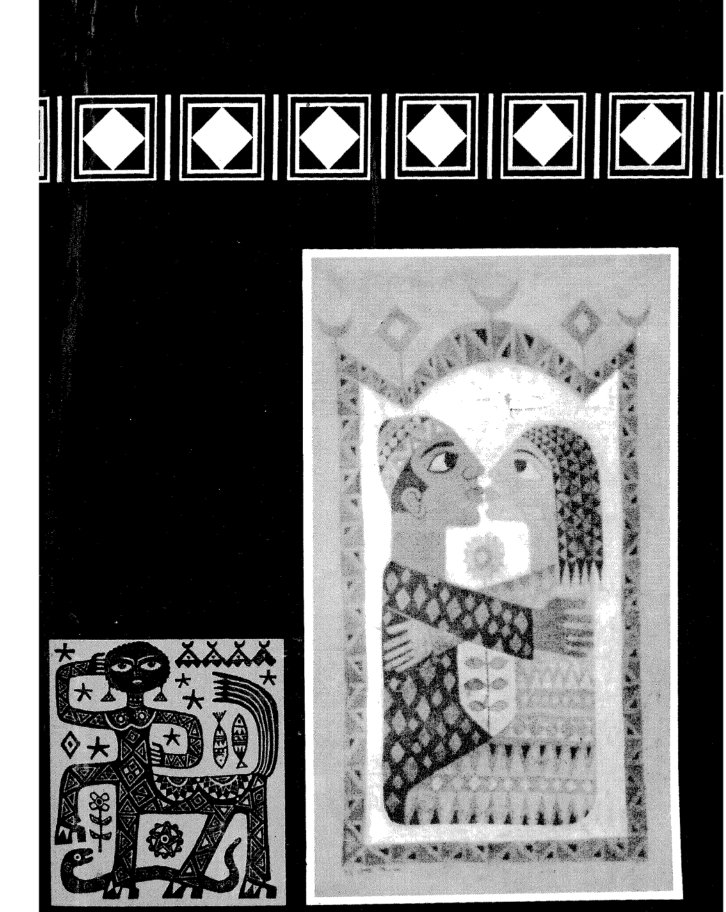
Society had acknowledged the place and role of folklore in the life of every individual. Time is now ripe to preserve and protect this treasure of the people from being abused and forged.

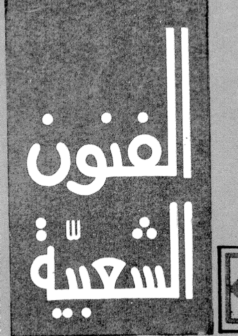


Office : 5, 26 July Street
A QUARTERLY MAGAZINE

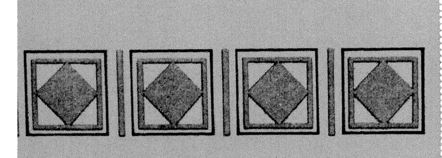
No. 15
DECEMBER 1970

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر



الفنون الشعبية





العدد ١٦
مارس ١٩٧١
الثمن ١٠ قروش



وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

العدد السادس عشر - السنة الرابعة مارس ١٩٧١

فهـــرس

((الغلاف الامامى))

فتــاة من قرية الحرانيــة ، تنســج سجادة تحتوى على تصميمات ووحدات زخرفية شعبية ، ويظهر فيهـا قوة التصميم وتناسق الألوان .

((الغلاف الخلفى))

فارس من سوهاج ، وتشتهر سوهاج بتربيــة الخيــول العربية الاصيلة ، يظهر فى الصورة ــ السرج والرشمة ؛ وتشتهر الرشمة عادة بارتفاع ثمنها وذلك لكثرة الخيوط الفضية والصناعة الدقيقة التى يحـاول فيها الصـانع الشعبى أن يبرز كل مهاراته .

من مجموعة (مركز الفنون الشعبية)

مناهج تحقيق التراث الشعبي ونشره

الدكتور عبد الحميد يونس

لقد بلغ من عناية الجماعات الانسانية بتراثها ، أن رصدت الأموال ، ووضعت القوانين لحماية هذا التراث من التبديد ، ومن العبث ، ومن الانتحال • وظهر على مدى التاريخ ، متخصصون فى تمييز مواد التراث القومى وجمعها وتصنيفها وادخارها، وانتخاب ما ترى الهيئة الاجتماعية انتخابه من العناصر والحلقات القديمة ، للعرض والدراسة والتقويم •

ولم يكن من قبيل المصادفة أن برز الاهتمام بتراث الشعب ، بين المشتغلين بالآثار والعاديات ، ذلك لأن الأثريين استطاعوا أن يتبينوا ، قبل غيرهم ، أن الهياكل والمعابد والأطلال ، والنقوش والتحف والكتابات ، وما الى هذا بسبيل ، لا يمكن أن يصور ، بدقة كاملة أو مقاربة البعد الحضارى للجماعات التى صدرت عنها ، وكان لابد من التنقيب عن عناصر جديدة ، تكمل الناقص ، وتوضح الغامض ، وتحول المعالم العامة الى أمارات حضارية وثقافية لها دلالاتها • وهكذا ضمت حلقات التراث الشعبى الى الآثار والعاديات القديمة ، لكى تستكمل الأمة معرفتها بميراثها الحضارى الكامل •

وعندما نفكر فى مناهج تحقيق التراث الشعبى ونشره ، نتذكر الأساليب والوسائل التى تؤكد بها الهيئة الاجتماعية حرصها على الآثار المادية من ناحية ، وعنايتها بالتراث الفكرى من ناحية أخرى ، وأول ما ينبغى أن نسجله تلك القوانين التى سنت لتنظيم التنقيب عن الآثار وترميمها والاحتفاظ بها وعرضها ، وهى قوانين نبعت من الاحساس بالذات العامة ، ومن الشعور بالقيمة الحيوية للاصول الحضارية والثقافية للأمة • ونظمت تلك القوانين البحث والتنقيب عن الآثار ، بعد التأكد من جدية الباحثين ومؤهلاتهم العلمية ، مع تحديد المناطق ، ومع الرقابة التى تكافىء اهتمام الهيئة الاجتماعية بالتراث القومى • ولم تمنع قوانين الآثار مساهمة العلماء المتخصصين من جنسيات مختلفة فى البحث والتنقيب والدراسة ، بل انها أعانت على منح المكرر من الآثار المكتشفة ، فى الحدود التى سجلتها القوانين للجامعات والمتاحف • واذا كنا نشاهد نماذج من آثارنا تعرض فى كثير من متاحف العالم ، فان ذلك مدعاة للفخر بما لأمتنا من عراقة فى بناء حضارة الانسان •

وثانى ما نسجله ، ونحن نواجه تحقيق التراث الشعبى ، هو تلك المناهج المقررة فى العالم كله لتحقيق التراث الفكرى المدون ، وهى مناهج توضح أهمية البحث عن المخطوطات المبعثرة أو المطمورة فى المكتبات والخزائن العامة والخاصة • ولقد ازدهرت المعرفة بمواد الكتابة وفنون الخط الى الحد الذى يستطيع بوساطته المحقق أن يرد المخطوطة الى بيئتها وعصرها ، بل الى صاحبها الذى أبدعها أو صنفها أو نسخها • وتقوم هذه المعرفة على دراسات منوعة ومقارنة ، ولذلك كان من الضرورى

أولا ــ أن تحرص الهيئة الاجتماعية على جمع المخطوطات على اختلاف عصورها وموضوعاتها ، حرصها على صيانتها من العبث أو التبديد •

ثانيا ـ وجوب مراعاة الشروط التي لابد من توافرها في كل من يرى في نفسه الـكفاءة للنهوض بتحقيق مخطوطة ونشرها ٠

ثالثا ـ البحث عن جميع النسخ المخطوطة ، والمطبوعة اذا وجـدت ، للـكتاب المطلوب تحقيقه ٠

رابعا ـ مضاهاة النصوص على المكان التي يفترض ورودها فيها ، تأكيدا لها ، أو تصحيحا ، أو اكمالا ٠

خامسا ـ الوفاء بحاجة المعاصرين ، الذين تنشر المخطوطة لهم ، الى التعريف والشرح ٠

واذا نحن حاولنا أن نوازن بين مناهج تحقيق الآثار وعرضها ، وطرائق تحقيق المخطوطات ونشرها ، وبين تمييز مواد التراث الشـــعبى وجمعها ، وعرضها ، فاننا سنجد أنفسنا مطالبين بوضع قواعد جديدة ، تكافىء طبيعة المـادة الشعبية ، سواء أكانت مدونة ، جمدت على صورة معينة ، أو حية مرددة بين الناس ، اليوم والى مدى يقصر أو يطول بعد اليوم ٠ وليس من شك في أن الهيئة الاجتماعية تستشعر الحاجة الملحة ، التي تدعو الى المبادرة بوضع هذه القواعد ، ذلك لأن التراث الشعبى يبدو وكأنه كنز لا يكاد يعرفه أصحابه ، كما أن عناصر كثيرة من هذا التراث تنتقل من بيئة الى بيئة ، وتهاجر من مكان الى مكان ، فاذا أضفنا الى هذا كله ، أن هناك من يقوم ، عن وعى أو غير وعى ، بتزييف تراث الشعب أو انتحاله ، أدركنا أهمية الاتفاق على قواعد ، لا بد من مراعاتها عند تحقيق التراث الشعبي ونشره ٠

وهناك خطأ يتردى فيه الكثيرون ، اذ يتصورون أن العنـــاية بالتراث الحضارى والثقافى ، تحقيقا ونشرا ، انما تعنى العمل على احياء هذا التراث ، والتعسف في دفع الجماهير الى الوقوف عنده والاعتصام به ٠ وليس هذا صحيحا على الاطلاق ، ولا يملك أحد ، كائنا من يكون ، أن يدفــع بالحيـــاة الى الوراء ٠ والهيئة الاجتماعية تحتفل بتراثها ، لكي ترتبط بأصولها الحضارية والثقافية ، ولكي تعرف ، عن وعى وعلم ، مكانها من التاريخ ومن الحضارة ٠ ويعد التراث الانسانى بمثابة الركيزة التي تجمع محصلة المعرفة والخبرة ووثائقها ، والتى تنطلق منها الاجيال في مسارها التاريخى تقدما وصعودا ، وأصـــبح من المسلمات وجوب التنقيب عن «الوثائق» الشعبية الحية التي تحمل في أعطافها طابع العصر ، وتقاليد الماضى ، وابتكار القرائح النزاعة أبدا الى التجديد ٠ وهذه الوثائق الحية هى ـ كما قلنا ـ التي تشرح الآثار المادية القديمة على اختلافها ٠

وتاريخ العناية بالآثار والعاديات القديمة لأمتنا ، ولغيرها من الامم ، يشبه في بداياته الاتجاه غير الرشيد الى البحث عن المأثورات الشعبية وجمعها واستغلالها ٠ ففي المرحلة الاولى من تاريخ علم الآثار ، لم يكن هناك خط فاصل بين «التحفة» التي ينبغى أن تكون طريفة ونفيسة ، وبين «الأثر» الذى له قيمة تاريخية عظيمة ٠ ويذكر الأثرى المصرى الدكتور عبد المنعم أبو بكر أنه قد صاحب تلك المرحلة «موجة من أعمال الحفر والتنقيب للعثور على النفيس من التحف ٠» ونعتبر للأســف هذه الفترة من أظلم وأبشع الفترات التي مرت على آثار مصر بل وأمم الشرق الادنى القديم ، اذ كانت فترة نهب وتخريب ، فقد كان الحفار يبحث فقط عن التحف الغــالية ، غير عابىء بالطريقة التي يعثر بهـــا عليها ، ولا بدراسة ولو سطحية لظروف المكان الذى يعمل فيه ، ولا بالمحافظة على الآثار المنقولة العادية مثل الفخار الذى يســـاعد على التاريخ ويحدد مراحل التطور في الحضارة ٠٠»(١)

ويجدر بنا أن نعمل جاهدين على تخليص الجهـــود المبذولة في جمــع التراث الشعبى وتحقيقــه ونشره من غوائل ذلك الاتجاه غير المستند الى العلم ، مع ما فيه من

---

(١) الدكتور عبد المنعم ابو بكر : ـ موسوعة المعلومات المصرية ، طبعة تجريبية محدودة ، مادة الآثار المصرية ص ٢ ـ ٣ .

انحراف وتخريب ، ذلك لأن التراث الشعبي يستوعب الطريف وغير الطريف، ولايقوم على ما فى «التحفة» من فتنة ، وما لها من قيمة مادية ، بل ان التنقيب عن الآثار القديمة سرعان ما درأ عن جهوده ذلك الخطأ ، وأخذ يعنى بالأثر من حيث هو ، ومن حيث دلالته على الثقافة والحضارة والفن وأخذ علماء الآثار يعنون بالقيمة العلمية لمايكتشفونه دون أن يشغلوا بالهم بالتمييز بين ما هو براق وبين ما هو عادى حتى أصبح لأدوات الحياة اليومية نصيب كبير من الدراسة والتمحيص.وكم سعدوا عندما أزالوا التراب عن أوان فخارية وقطع حجرية صامتة خالية من الزخارف والنقوش والكتابات، ولكنها تفصح عن البيئة والعصر ونمط الحياة والثقافة ، حين توضع فى مكانها ، بعد الترتيب والتصنيف من السياق التاريخى . ولا يستطيع العلماء أن ينطقوا هذه الصخور الصماء ، الا اذا استعانوا بمعارفهم عن تفاصيل المادة واللون والاسلوب . وبذلك كشف علماء الآثار عن مدارج التطور الحضارى ، وأعانوا على معرفة مناهج الاتصال بين الجماعات القديمة .

ومن تبديد الجهود أن نبدأ دون أن نفيد من التجارب السابقة لعلماء الآثار ، ودون أن ندخل فى حسابنا التطورات التى مر بها علم الفولكلور ، حتى استقر أو كاد على مناهج البحث و لجمع والتصنيف والمقارنة ، مع المحافظة على المادة المكتشفة وصيانتها من التبديد والانحراف .

ومن المفيد أيضا أن نواجه حقيقة أخرى ، ونحن نعرض لتحقيق التراث الشعبى ونشره وهذه الحقيقة هى أن تشييد المتحف المصرى ودار الآثار ، منذ أكثر من قرن ، انما كان حماية للآثار من التبديد ، بدعوى أننا لم نكن نقدرها حق قدرها ، والواقع أن استجابة الهيئة الاجتماعية لانشاء معهد الفنون الشعبية ووضع حجره الأساسى ، فى نطاق مدينة الفنون مع تصميم المتحف ، انما كان تأكيدا لحرص المجتمع على تراثه وصيانته من النهب والابتذال .

من الضرورى اذن ، أن نحمى تراثنا الشعبى من أولئك الذين يجرون وراء «التحفة» ، لما فيها من طرافة ، أو لما تثيره من العجب أو الغرابة . وعلينا أن نذكر الوحدات السياحية التى تباع فى كثير من مدن الغرب ، على أنها من صميم تراثنا ، مع أن أكثرها تزييف صراح ، أو تقليد غير محكم ، أو اساءة غير مكشوفة لسمعتنا ومكانتنا من الحياة والحضارة .. من الضرورى ، فوق هذا وذاك ، أن نقصر البحث فى المأثورات الشعبية على المؤهلين له المدربين عليه ، المقدرين لمسئوليته .. وكما حدث فى مجال الآثار والعاديات ، فمن الواجب أن نحمى التراث الشعبى من التزييف والانتحال ، ويكون ذلك ــ كما نلح منذ أمد بعيد ــ اما بقوة القانون واما بوضع الشروط التى لا بد أن تتوافر فى العاملين على تحقيق التراث الشعبى ونشره ، أو بتمييز وحدات هذا التراث بعلامات مقررة تحميها الهيئة الاجتماعية من التقليد .

الاصول والقواعد والمؤهلات

واذا نحن انتقلنا الى المجال الآخر ، الخاص بالتراث الفكرى ، فسوف نجد أن «الكتاب» هو الوعاء الأكبر والأهم لعناصر ذلك التراث . وليس بين العاملين على تأريخ الفكر من يجهل الشروط ، التى وضعتها الهيئة الاجتماعية لكل من يتصدى لحفظ عناصر من التراث ونقلها .. استوعبت تلك الشروط صفات أخلاقية ، تميز بين الراوية المعروف بالصدق والتثبت فى الجمع والنقل ، وبين الوضاعين ، الذين ينتحلون الاخبار ، ويزيفون النصوص ، ويدعون المعارف . ولما جاء عصر التدوين برزت المقارنة بين الروايات المختلفة ، وظل حبل «الاسناد» من المعالم الرئيسية ، فى تمييز الوثائق العلمية والادبية والتاريخية ــ اذا صح هذا التعبير ــ واستمرت هذه التقاليد قوية مرعية ، وكأنها القانون بعد ظهور الطباعة . ومن الحقائق البارزة أن أوساط المتعلمين،

ولا نقول المختصين ، يستطيعون التفريق بين وثيقة محققة ووثيقة ، ترخص الناسخ في نقلها ، وتهاون الناشر في طبعها واذاعتها في الناس ، والى جانب الضمير العلمي فان هناك الرأى العام المتعلم ، الذى يستطيع أن يميز المنتحل من الصادق ، والمحكم من المفكك ، والتام من الناقص • وهذا الرأى العـــام يحمى ، قبل هذا كله ، تراثه الفكرى والحضارى من العبث والتزييف والانحراف •

وربما كان الأمر بالقيـاس الى التراث الشــعبى ، من ناحية التحقيق والنشر صعبا ، ولكنه ليس مستحيلا • وقد بدأنا نعترف بالحلقات الشعبية في التراث الوطنى والقومى ، وأصبحنا نقدر قيمة هذه الحلقات الشعبية ، ولا نبالغ اذا قلنا اننا تجاوزنا المرحلة الاولى فى ســبيل العنــاية بالمأثورات الشعبية ، وقطعنا شوطا فى الجمع والتصنيف والدراسة ، وظهر جيل من المدربين على التمييز والتسجيل والتصنيف ، ومعنى هذه الحقيقة أننا استجبنا لحرص الشــعب على تراثه ، وبقى أن ننظم الجهود المبذولة فى سبيل المحافظة على هذا التراث وصيانته من التزييف والانحراف •

***

والرأى عندنا ، وهو رأى نعرضه للمناقشة والمراجعة •

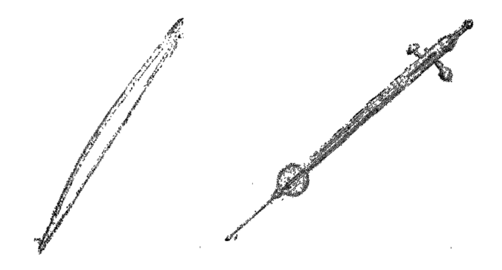
أولا ـ المبادرة الى التوسع فى التدريب على تمييز المـادة الشعبيــــة وجمعهـــا وتصنيفهـا •

ثانيا ـ المحافظة على العناصر الشعبية ، التى تجمعت عن علم وخبرة ، والسماح بنسخها أو نقلها فى حدود مقررة ولأغراض تسمح بها الهيئة الاجتماعية ، كالتعريف والدراسة والاستلهام والتبادل العلمى والفنى •

ثالثا ـ تكامل الجهود المبذولة فى مجال التراث الشعبى ، حماية لها من التكرار والتبديد ، ولابد فى هذه الحالة من الخطط المرسومة والبرامج المقررة •

رابعا ـ تحديد الهيئات المتخصصة فى جمع التراث الشعبى وصيانته وعرضه ، بحيث تكون هذه الهيئات هى المركز الذى تستعين به وسائل الاعلام ووسائط الاتصال بالجماهير • والتراث الشعبى مثله فى هــذا كله مثل الآثار التاريخية والحضارية ، من حيث الحماية والرعاية والصيانة •• وهنــاك القوانين الخاصة بالتنقيب عن الآثار وحمايتها •• وهناك دور الآثار ، وهناك دورالكتب القومية والاقليمية •• وهناك مراكز تحقيق التراث الفكرى •• والمأثورات الشعبية ليست أقل من الآثار المـادية والكتب المخطوطة والمطبوعة والوثائق المدونة ، ولعلهـا أهم وأخطر من ناحية صعوبة تمييزها وتداخل عناصرها وتعدد وظائفها وتنوع أشكالها •

لقد زاد الاهتمام بالمأثورات الشعبية ، حتى تجـــاوز المعقول والمقبول فى بعض الاحيان ، وأصبح كل انسان يستطيع أن يزعم لنفسه القدرة ، لا على المعرفة والحفظ والرواية فحسب بل على ابداع الفن الشعبى أيضا ، ومع أن وسائل الاعلام المركزية الكبيرة لها فضل عظيم فى التعريف والعرض والدراسة والاستلهام جميعا ، الا أن طاقة تلك الوسائل كثيرا مـا تدفع الى شيء من الترخص فى الانتخـاب والعرض ومن هنا كانت مسئولية المتخصصين فى التراث الشعبى ، مزدوجة فهم مطالبون بجمع التراث الشعبى ، قبل أن تنحسر موجته ، وهم فى الوقت نفسه مسئولون عن حمايته ، بعد تمييزه ، حتى لا يتعرض للتزييف أو يساء اســتخدامه • وما أكثر الأدلة على خطر التهاون فى هذا السبيل ، وبخاصة فى القرن المــاضى ، عنــدما اعتمد الغربيون على أوصاف الرحالة لعادات الشعب وتقاليده وتعابيره ، الى جانب تلك السلع التى كانت ولا تزال تباع للسائحين ، بدعوى أنها من ابداع الشــعب ، مع أن معظمها زائف أو منتحل • ولقد آن الأوان أن نبدأ بعقد مؤتمر من المتخصصين فى تراث الشعب لكى تتكامل الجهود من ناحية ، وتستقر الاصول والقـــواعد والمؤهلات ، التى ينبغى أن تتوافر فى هذا المجال ، من ناحية أخرى •



والمؤرخ لعلم الآثار فى شرقنا العربى يلاحظ أن الأجيـــال الاولى من الأثريين انتظمت عددا من العلماء والخبراء الغربيين ، ثم أسلمت قياد هذا العلم الى صفوة من الدارسين المتخصصين من أبناء الشرق العربى • ومن الانصـاف أن نعترف بالفضل للرواد الاوربيين والامريكيين ، ومن الانصاف كذلك أن نسجل بالفخر النتائج الباهرة التى انتهى اليها الأثريون من أبنائنا • وكذلك الحال فى مجال الفولكلور ، فقد حمل مؤونة الدراسة والجمع والتصنيف عدد من المتخصصين الجادين ، ولهذا دلالتـه التى لا تخفى ، فليس الأمر مجرد رد اعتبار للعاملين من العرب ، ولكنه اضافة حقيقية للعلم بالمأثورات الشعبية العربية ، ذلك لأن هنـــاك من الرموز ومن الظواهر ومن العلاقات ما لا يفطن اليه الا أولئك ، الذين يتصلون بالمادة الشعبية الحية اتصالا مباشرا • ولقد كان هناك من المستشرقين المشــهود لهم بالعلم من تغيـب عنه بعض الدلالات ، فى نصوص الادب الرسمى ، ومن يكبو فى فهم تركيب لغوى غير مشهور • والأمر فى مجال المـأثورات الشعبية أوضح وأظهر ، فان سلوك الآحاد العاديين وعـلاقاتهم وتقاليدهم وعاداتهم وتعابيرهم ، فيها من الاشارات والايحاءات مالا يفطن اليه غير المشاركين فى البيئة والطبقة والفترة ، ومن أجل ذلك تعين على المتخصصين من أبناء الامة أو الشعب أن ينهضوا بتبعات التنقيب والتمييز والجمع والتسجيل والعرض والدراسة لعناصر تراثهم الشعبى •

وليس معنى ذلك أن تقصر الجهود فى مجال الفولكلور على أبناء الامة أو الشعب، وانما المعنى أن يكون التخطيط والصيانة من مسئوليـات الصفوة المتخصصة من أبناء الشعب نفسه • قد يحتاج الامر الى الاستعانة بخبراء فى الفروع المختلفة تماما ، كما يستعان بالافراد والهيئات فى مجال الآثار والعاديات القديمة • وليس هناك مايحول بين علمائنا وبين المتخصصين فى الفولكلور من تبادل المعلومات والخبرات والنصوص ، وكما استقرت أو كادت مناهج الدراسة ، فلابد أن تستقر كذلك مناهج تحقيق التراث الشعبى ونشره •

وهناك علامات بارزة على الطريق :

الأولى ـ مبادرة الشعوب العربية الى انشاء معاهد ومراكز الفنون الشعبية •

الثانية ـ اهتمام الجامعات والأوساط العلمية بالتراث الشعبى العربى •

الثالثة ـ الاستجابة الى وجوب التخطيط والتعاون بين العلماء العرب فى مجال التراث الشعبى •

الرابعة ـ ان منظمة التربية والثقـافة والعلوم فى جامعة الدول العربيـة قـد استجابت لدعوة المتخصصين ، وبدأت تعنى بالتراث الشــعبى وتقيم له حلقـات الدراسة الجادة لعناصر التراث الشعبى العربى • وفى هذا الجو يصبح من الضرورى أن يعرض كاتب هذه السطور مشروعــه المتواضع فى تأصيل مناهج تحقيق التراث الشــعبى العربى ونشره ، على الصـعيد الوطنى والقومى والعالمى •

دكتور / عبد الحميد يونس

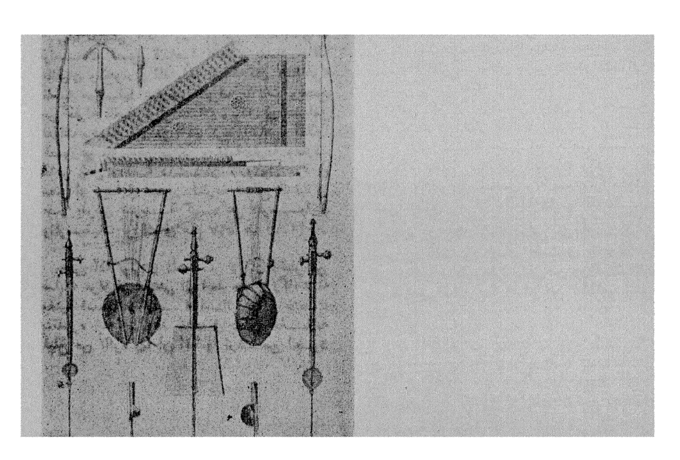


بنى جوهر الصقلى مدينة القاهرة بأمر المعز لدين الله لتكون مركز استقبال للخلافة الفاطمية وللأجيال من بعدها . وحين بنيت القاهرة كان على مجتمعها أن ينال نصيبه من الحضارة العربية لغة وثقافة وعلما وفنا ، وأن تنسلك القاهرة فى مجموعة العواصم العربية الكبيرة لتكون شقيقة لبغداد وأختا لدمشق وقرطبة ، تتجلى فى حياتها من تلك الآثار الحضارية ما تجلى فى تلك العواصم العربيه الاسلامية . وكان فى مقدمة ذلك الموسيقى التى استقبلتها القاهرة ولم تكن غريبة عليها ولا نابية عن مشاعر أهلها وأذواقهم . فقد تعود شعب وادى النيل منذ آلاف السنين أن يعطر أجواء هذا النهر الصافية بأغانيه وألحانه وأنغام آلاته وامتزجت موسيقاه بما حولها من المدنيات الشرقية المجاورة ، وقد حملتها المواهب العربية وأضافت اليها من عبقريتها المنتجة ثروة اعتزت بها القاهرة حتى صارت بذلك حلقة من حلقات تلك الحضارات الزاهرة اليانعة . وما لبثت أن أصبحت ملتقى المدنيتين العربيتين الشرقية والغربية (الاندلسية) تربطهما وتوحد بينهما .

فكثيرا ما وفد الى مصر وسكن بها من العلماء بين مشارقة ومغاربة كابن الهيثم من البصرة وابى الصلت أمية ومولده فى الاندلس .

ولقد اتسعت دولة الفاطميين حتى بلغت المحيط الأطلسى غربا وامتدت شرقا الى الحجاز واليمن وأعالى الفرات . وبلغ خلفاؤها من الثراء درجة بزوا فيها من بعض النواحى أحيانا سائر من تقدمهم من الخلفاء . وانك حيث ترى الثراء والرفاهية تجد تقدم الموسيقى وتطورها . والواقع أن الموسيقى كانت دائما موضع عناية خلفاء تلك الدولة وعنايتهم ، تترجم عن مدنيتهم فى السلم والحرب ، ويتخذ ونها حلية معبرة عن عهدهم فى مختلف المناسبات التى تتوالى عليها حياتهم على مدار السنة .

كان المعز لدين الله أول الخلفاء الفاطميين فى **مصر مشغوفا بالفنون الجميلة ، وقد جعل للموسيقى أوفر حظ من تشجيعه ورعايته . وكان بطبيعته عالما يستقبل الشعراء والفنانين ويشجعهم بالجوائز والهبات .**



مجموعة آلات الموسيقى الشعبية

أما ابنه تميم فهو وان لم يكن خليفة فلقد كان شاعرا يجيد القصيد وموسيقيا له بهـــذا الفن دراية واطلاع • وقد أفسح له بعده عن شواغل الملك والادارة فراغا ملأه فى قصوره بخدمة الفن وقد وجد الملحنون من ديوانه المطبوع أغانى يرددها المغنون فى مجالس أنسهم وليالى سمرهم ، حتى لقد كان تميم يطمع فى التفوق على ابن المعتز فى روائع شعره وبدائع موشحاته •

وامتدت ظـلال الموسيقى العربية مـع امتداد الفتوحات فى عصر العزيز بالله ، تلك الفتوحات التى جعلت من هذه الدولة الفتية امبراطورية تصل من الشرق الى المحيط • وكان للموسيقى فرقها المتعددة فى أفرادها وألوانها الفنيـــة ، تتردد صداها فى مواكب الخليفة وفى أعياد الدولة ومواســـمها • وتعبر بصـــورة عامة عن مدى ما بلغته هـــذه الدولة من الترف والثروة •

وكانت للعزيز مغنيات بارعات ومن بينهن «سرور» التى ذاعت شهرتها وكانت مغنيته الأولى •

وكان الحـــاكم بأمر الله متصوفا ، حرم على الشعب جميع الملاهى وتوعد الموسيقيين بأقصى العقوبات ، ولكنه كان على الرغم من ذلك يشجع علمـــاء الموسيقى على التأليف فى علومهـــا وجمع أغانيها فكانت آداب الموسيقى وعلومها غـــير معدودة من الملاهى التى يعاقب أهلها والمشتغلون بها • ورعاية الحاكم لابن الهيثم دليل على ذلك ، وقـــد كان ابن الهيثم من أكبر الرياضيين الذين عرفتهم مصر وكان ضليعا فى العـــلوم • وضع كثيرا من الكتب النافعة منها شرح قانون اقيدس• كما صنف فى الموسيقى كتابه « رسالة فى تأثيرات اللحون الموسيقية فى النفوس الحيوانية » وكذلك كان « المسبحى » الكاتب من المقربين الى الحـــاكم حتى جعله واليا • وكان عالمـــا جليلا ومؤرخا من أكبر المؤرخين . وله مجموعة فى مختار الأغانى ومعانيها • وكذلك كان وزير الحاكم ووصـــيه « برجوان » مشغوفا بالموســـــيقى ومشجعا لأهلها •

ومنذ خلافة الظاهر بدأنا نرى تشابها واضحا بين خلفاء العباسيين والفاطميين الذين أغرقهم

الترف الى غير حد ، وشغلهم عن جدية الحياة. وأصبحت قصور القاهرة كقصور بغداد حافلة بالقيان والجوارى المغنيات . فقد كان «الظاهر» نفسه موسيقيا يمارس العزف بالآلات ويجمع من حوله القيان والراقصات ويبذل فى سبيلهن نفقات وهمية . وقد حاكاه أثرياء القاهرة فملأوا قصورهم بكل مغن مبتكر ومغنية بارعة وعازف ماهر وكل راقصة ذات شأن . ولأول مرة فى مصر أو ربما فى عصور التاريخ تسمع الدنيا فى مصر بفرض ضريبة كسب على الموسيقيين والموسيقيات وذلك فى عام ٥٩٧ هـ (١٢٠٠م).

حتى اذا تولى « المستنصر » كان أخطر من سابقه غرقا فى الملاهى الى أبعد حد . وكانت له مغنية اسمها « نسب » استأثر بها واختصت بتقديره اياها . وقد غنت فى بعض حفلاته فبلغ من تأثره بها أن أقطعها أرضا من أجود متنزهات القاهرة عرفت بعد ذلك باسم «أرض الطبالة » . كما كان فى مقدمة مطربيه « ابن ميسرة » المغنى . وكان وزيره « بدر الجمالى » كالحاكم فى تعلقه بالغناء والطرب فاستأثر بعدد من الجوارى عرف من بينهن « صافية » و « عيناء » اللتان أجادتا العزف والانشاد . وكان لهذا الخليفة جناح خاص لسمره وملاهيه يجمع فيه بين الندمان والقيان وبين الطرب والشراب ما جعل منه مستهترا ماجنا ، أهمل شئون الدولة وكلفها الثمن الباهظ .

وتلاه أثر ذلك خلفاء يمكن أن يقال ان الموسيقى بلغت فى عهدهم مستوى ملحوظا لولا أنهم اتخذوا منها ستارا يخفى من ورائه تشاغلهم عن شئون البلاد بما أضاع من أملاكهم الشىء الكثير .

ومن أفاضل من اشتهر من علماء هذا العصر أبو الصلت أمية الذى كان من أكبر الفلاسفة وأساطين العلماء . وقد كان واسع الدراية وكان بين مصنفاته النافعة رسالة فى الموسيقى.

ولا ينسينا هذا كله أن الموسيقى ولأول مرة سبق بها هذا العصر ما تلاه من العصور من استخدام الموسيقى للعلاج . فقد روى المؤرخون أن طبيب الخليفة « الحافظ » ابتكر له طبلا خاصا يحقق للمريض شفاءه مما يعانيه حيث كان ذلك الطبل على طراز فلكى فكان مركبا من المعادن السبعة ومسايرا للكواكب السبعة فى أوقاتها ويقولون ان هذا الطبل بقى فى قصر هذا الخليفة الى عهد صلاح الدين حيث حطمه أحد جنوده بطريق المصادفة .

وقامت الدولة الأيوبية بعد انقضاء العهد الفاطمى . وعلى الرغم من انشغالهم بالحروب الصليبية المتوالية وقيامهم بتحصين البلاد وبناء القلعة وغير ذلك من الأعمال الحربية التى وسعت رقعة ملكهم الى سوريا وفلسطين واليمن واشرافهم على الامارات التابعة لهم ، فقد نالت الموسيقى قسطا وافرا من عنايتهم . ولم تحل تلك المشاغل عن ازدهار فن العزف والغناء فى عهد صلاح الدين وخلفائه من سلاطين الأيوبيين . وممن كانت لهم الحظوة عند صلاح الدين وابنه العزيز «موسى بن ميمون» الذى طبقت شهرته الموسيقية الآفاق « وأبو زكريا الياس » و « أبو نصر المطران » . كما تربعت على عرش هذا الفن المطربة « عجيبة » وكان لها من عناية « الكامل » ابن الملك «العادل» ما اكسبها الصيت البعيد والمكانة الفنية

المرموقة . وكان لها من المكانة فى قلبه ما كان لسلفها حبابة فى قلب يزيد بن عبـــد الملك الأموى .

أما فى دولتى المماليك البحرية والجراكسة فقد كانت لسلاطينهم وللأمراء والأغنيـــاء فى عهدهم قصور فخمة تحف بها الحدائق الغناء وتتوسطها مجالس الطرب ، ولكل منهما فرقته الموسيقية الخاصة والعـدد الوافر من نجـــوم الغناء والموسيقى والرقص ، يقـــوم الجميع بحفلات يومية صباحية ومسائية . وتتكون كل فرقة من عدد لا يقل عن عشرة من هــؤلاء الجوارى المدربات ، مع قيام فرق مختـــارة بعزف نوبات الموسيقى صباحا ومساء بالقلعة .

ومن بين من اشـــتهروا من مطربات دولة المماليك البحرية ((خولى العوادة)) **فقد نبغت فى الغناء ومهرت فى العزف بالعود . وان فيما بذله الأمير ((بكتمر)) من الثمن الغـــالى الذى يبلغ عشرة آلاف دينار فى شراء هـــذه الجارية لدليل على ما كانت تتمتع به من عظمة فنيـــة وابداع .** ومنهن المغنيـــة الشهيرة « زهرة » التى احتلت مكانة كبيرة فى عهد الناصر محمد ابن قلاوون . وكذلك « اتفاق » المغنية التى استأثر بها قصر ذلك السلطان ونالت العطف والتشجيع من الملك الصالح بن النـــاصر ومن أخيه الملك الكامل . واشتهر من المغنين فى ذلك العهد سليمان المادح وابراهيم بن الجمـــال وخليل بن الجمال وعلى بن الشاطر والمعـــلم اسـماعيل الدحجانى وبرقوق التونسى وأسرة ابن رخاب ومنهـــم مغنى السلطان قايتباى .

***

وكان لكل طائفة من هؤلاء شيخها أو رئيسها فقد كانت « هيفاء الدين » رئيسة الموسـيقيات فى عصرها و « علم الدين » رئيســـا للطبالين والزمارين والمنقرين و « محمد بن مشجق » رئيس الآلاتية (*)

وفى نهاية عهد المماليك الجراكسـة وفى دولة السلطان الغـــورى اشـــتهر الكثير من المغنين والمغنيات منهم « خديجة أم خوخة » والريســـة « انعام » و « على ابن غانم » « ومحمـــد بن لمونيه » العواد و « جلال الشيطرى » .

وكان للطبل البلدى أهميته وبخاصـــة فى الأفراح وفى زفة العروس وكان يتخذ مكانه فى



العود من تصوير العهد الفاطمى

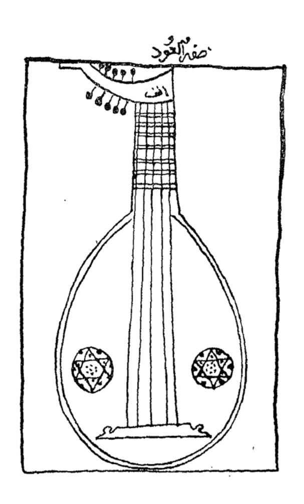
المدخل الاول من مكان الحفل لاستقبال المدعوين مع الموسيقى فى عزف السلام .

وانك لترى هذه الأسماء التى مرت بنا من نجوم الموسيقى والغناء تقترن غالبا باســماء السلاطين والامراء وأشـباههم من الأثرياء ، فى قصور بعيدة عن متناول الشعب الا فى ندوات محدودة ومناسبات معينة . واذا كان للبعض من هؤلاء المماليك جانب من الفضل فقد كانت هذه العهود بصفة عامة تحمل طابع الظـــلم والاستبداد . ولم يكن عجبا أن نرى الصمت المخيم ، والالم الجاثم الذى يعيش فيه الشـعب وبخاصة فى العهد الأخير من حكم المماليك حيث اضطربت الأمور وأصبحت البلاد ميدانا للشغب والمظـالم والفوضى لا تعرف طريقا للاســتقرار ولا مجالا للاطمئنان ، لا تسمع الآذان غـــير الأنين ولا تشهد العيون غير المآسى الدامية .

وكانت الموسيقى والغناء هما النافذتان اللتان أمكن للشعب من خلالهما فى هذا العهد أن يرى نور الأمل والرجـــاء والســـلوى والعزاء . **والمصريون بطبيعتهم مرحون تستهويهم النغمـة وتجتذبهم الاغنية ويبهرهم الطرب .**

وقد عرفت تقاليد مصر فى ذلك العهد ألوانا متعددة من الاعياد الدينية والقوميـــة والحفلات العامة .

فمن ذلك المولد النبوى فقد كان القاهريون يحتفلون به فى ميدان الأزبكية بمظاهر الابهـــة والجلال حيث يجتمع الدراويش فى فرق كثيرة



تنتمى كل منها الى احدى الطرق الصوفية التى لا يزال الكثير منها باقيا حتى اليوم . ويختلف بعضها عن بعض فى ألوان راياتهم وأزيائهم . وكان لكل طريقة صوفية سر.دقها الخاص بها تتواصل فيه حلقات الذكر والانشاد المصحوب بآلات من النقر والنفخ . وكذلك حفلات الرؤية ويعنون بها رؤية هلال رمضان . وهـذه الحفلات لا تعتمد فى كل أمرها على الدراويش وانما هى تبدو فى صورة شعبية تتمثل فيها المهن والحرف والصناعات يتقدم كل فرقة رئيسها أو شيخها على حد تعبيرهم . وتسير فى انتظار ثبوت الهلال فى موكب رائع يتقدمه العلماء ورجال الطرق الصوفية وتحف به روعة الذكر والانشاد والاغانى والموسيقى تحت اعلام مرفوعة يتطلع اليها الشعب الذى يسير معهم . بل ويشترك واياهم فى احياء هذا المهرجان الذى يسبق أول أيام الصيام بما يشبه العيد . وتستمر بعد ذلك ليالى رمضان وكلها حفلات شائقة متنوعة من ترتيل للقرآن وانشاد لقصائد المولد وترديد لأهازيج المنصوفة والأغان تقليدية خاصة بالصيام وتحية الصائمين

وكذلك حفلات الحج فى توديع الحجاج واستقبالهم ، فقد كانت بيوت الحجاج زاخرة بالأغانى سواء من أهل الحجاج أو من جمهور الشعب أو من المحترفين . وعلى هذا النحو كانت تقام حفلات الموالد الخاصة لكبار الأولياء وهذه الموالد باختلاف أزمنتها وأمكنتها واستمرار بعضها عدة أسابيع كان لها الفضل فى تواصل المهرجانات والمواكب والزينات فى اطارها الموسيقى والغنائى والترفيهى بكل أنواعه وألوانه بما كان يجدد للشعب سرورا يعقبه سرور طوال العام .

أما الاحتفال بوفاء النيل فهو تقليد يرجع الى عصور بعيدة فى تاريخ مصر . وأما الطريقة التى كان يجرى عليها فى هذا العصر الذى نتحدث عنه فكان يذاع فى القاهرة نبأ ارتفاع منسوب النيل فى موسمه السنوى فى جميع الشوارع والمنعطفات . ويتجول المنادون حاملين الأعلام وهم يرددون اهازيج الفرح والابتهاج بمقدم الخير والبركات التى يحملها النيل فى فيضانه . وفى عصر اليوم السابق لقطع السد تسير « العقبة » وهو اسم لباخرة كبرى مزانة بالرايات والأعلام والمصابيح وهى تختال فى موكب يحف بها السفن والقوارب . وتظل طوال الليل متهادية فى النهر . وفى تلك الليلة الكبرى يتسلى راكبو السفن والملاحون بالغناء المصحوب بطبل « الدربكة » والمزمار . وبعض الطوائف يستأجر الموسيقيين المحترفين ، ليجمعوا لأنفسهم بين منظر النهر البهيج وموسيقى الغناء الممتع . وبينما هؤلاء يطربون وسط الأمواج المتدفقة بالأمل الجديد تتجاوب على الشاطئين أفراح الجماهير فى اطار بديع من جماعات الموسيقيين والمغنين والقصاصين والراقصات .

أما الحفلات الخاصة فلعل أهمها حفلات القران والعرس والزفاف فقد كانت المدة ما بين عقد القران والزفاف لا تتجاوز عشرة أيام تكون كلها ليالى افراح متصلة وأيام سرور متوالية . ومن بينها يوم « الحمام » حيث تمضى العروس الى حمام عام فى موكب نسوى من قريباتها والاتراب من صديقاتها فى أحسن ما تتجمل به فتاة يتقدمها حشد من الموسيقيين والمغنيات والراقصات ثم تعود العروس فى مثل هذا المظهر عند المسير الى بيتها وذلك قبل الزفاف بيومين . ويكون هذا أيضا شأن الزوج فى ذهابه

الى الحمام وايابه منه بين أصدقائه وأقاربه في مثل هذا الموكب الموسيقى البديع ، حيث الحمام فى ذلك اليوم يكون خاصاً بالعروسين على التعاقب • ويعقب ذلك حفل الزفاف حيث تسير العروس فى مساء اليوم المعين الى بيت الأسرة الجديدة فى أكبر جمع من الأسرتين تتقدمه الموسيقى بطبولها الكبيرة ومزاميرها الصادحة تملأ بأصدائها أجواز الفضاء • ويسير الموكب متمهلا ومتخيرا أبعد الطرقات لاعلان ليلة الزفاف •

وتقوم طائفة « العوالم » فى تلك الأفراح بدور هام للسيدات داخل المنازل ينشدن أحب الأغاني الى المجتمعات وهذه الطائفة تحترف هذا الفن وتهتم باستظهار الاهازيج والاغنيات الخفيفة المناسبة والمعبرة عن تهنئة العروسين • وليست كلمة « العوالم » مقتبسة من « العلم » وانما مردها الى لفظ فينيقي قديم هو « علماء » ومعناه فتاة مغنية (قينة) • وتتخذ هؤلاء المغنيات مكانهن خلف نافذة من نوافذ الحريم تحجبهن المشربيات ويؤدين غناءهن محتجبات عن نظر الضيوف والمدعوين من الرجال الذين



كانت تحيى لهم محافل العرس والزفاف طائفة من الموسيقيين المحترفين يسمونهم « الآلاتية » •

ومن المحترفين الذين كان لهم أثر بالغ فى تقوية الموسيقى والغناء الشعبى طائفة القصاصين ، وكانوا يلقبون بالشعراء ويحملون الرباب بأيديهم ، وتتلاقى أصواتهم فى نغم محدود يتقابل مع ما يروونه فى غير تعقد فنى من ناحية التلحين • وكان اولئك القصاصون يغشون مقاهى القاهرة فى ليالى المواسم والأعياد يسامرون الناس بما توفروا عليه من القصص المليئة بالمغامرات الباعثة على التشويق • يجلس القاص فوق مقعد صغير فى أعلى المصطبة المقامة بطول واجهة المقهى •

ولكن ما هي الالوان التى كانت تتحدد عندها الموسيقى والغناء ويجرى عليها العرف فى ذلك الوقت ؟

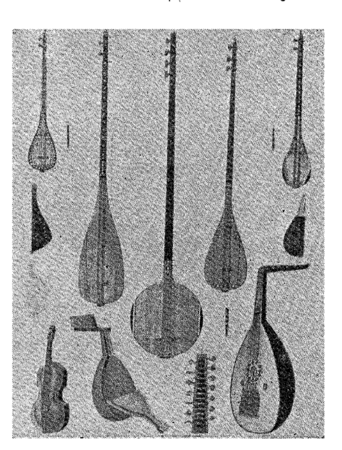
كان للموشحات دور هام فى الغناء وهى تحتل أهم أركان الموسيقى العربية لما تشتمل عليه من مختلف المقامات والضروب ، وهما العنصران الأساسيان لهذا الفن الشرقى • ولقد كان من حظ التاريخ فى جملته أن يسطع وسط هذه الظلمات وفى أوائل القرن التاسع عشر ظهر مؤلف يعد بالنسبة لعصره موسوعة فنية خالدة فى هذا النوع • فقد حفظ لنا هذا المصنف تراثا من الموشحات قل أن يكون له نظير فيما سلف من العصور • هذا المؤلف هو « سفينة شهاب » للسيد محمد بن اسماعيل بن شهاب الدين المتوفى سنة ١٨٥٧ وقد أتم تأليف كتابه سنة ١٨٤٢ • وقد حوى هذا المصنف القيم مجموعة كبيرة من الموشحات منوعة فى مقاماتها وضروبها وأوزانها العروضية وقوافيها وأساليب التعبير فيها •

كما كان من أهم الألوان الشائعة التى يجرى فيها الغناء « الدوبيت » و « القصيدة » و « المواليا » و « الأغاني الشعبية » وهذه تعد وثائق للغة مصر وفنها فى القرن الماضى •

أما الآلات الموسيقية المستعملة فى ذلك العهد فكانت العود والقانون والكمنجة والرباب والناى والدف وهى العناصر الأساسية التى تتكون منها الفرقة العربية (التخت) • وذلك الى جانب الآلات الشعبية الأخرى من المزامير والطبول والنقارات والصاجات وغيرها •

وظل الأمر كذلك حتى بداية القرن التاسع عشر حيث غمرت العالم شرقه وغربه موجة التطور • ومضت الشعوب في تحررها وانطلاقها وقد آن للشرق أن يستعيد نصيبه من التنظيم الحديث والحضارة والعمران . فما كاد يستهل هذا القرن حتى رأينا مصر تضع في حسابها الموسيقى لتكون ضمن الاداة المنظمة لتنسيق الجيش • فاستقدمت اليها بعثة فنية من أفذاذ الموسيقيين في أوربا وانشئت في القاهرة خمس مدارس لتعليم الموسيقى العسكرية نبغ فيها عدد وافر من المصريين زود الأسطول الكبير والجيش بفرق موسيقية مدربة على أساس فنى ومهارة فائقة كان في مقدمتهم محمد ذاكر بك وبيومى أفندى وشحاته أفندى .

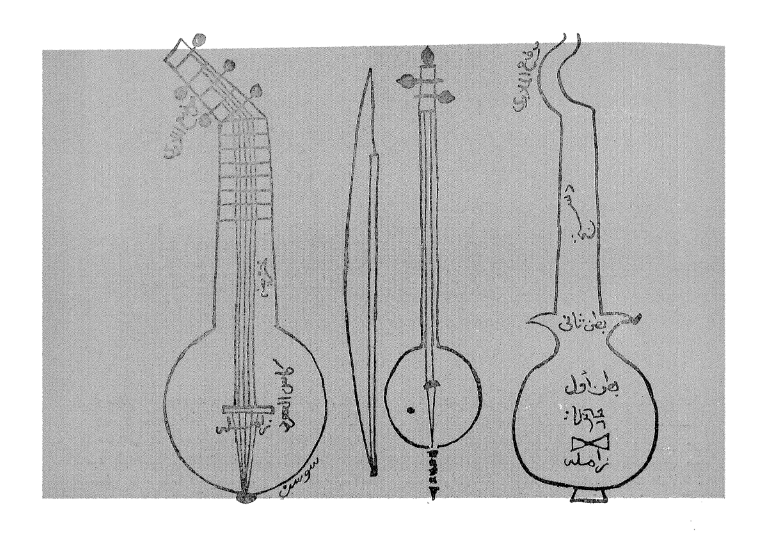
ولمناسبة الاحتفال بالانتهاء من حفر قناة السويس شيدت دار الأوبرا بالقاهرة وكلف الموسيقار « فردى » تلحين أوبرا « عائدة » خصيصا لافتتاحها في حفل ضخم أقيم في ١٧ نوفمبر سنة ١٨٦٩ حضره ملوك أوربا وملكاتها وامراؤها • ولكن لم تقدر لأوبرا عائدة أن تؤدى في هذا الحفل التاريخي لظروف اقتضت أن يتأخر ظهورها في مصر لأول مرة الى يوم ٢٤ من ديسمبر سنة ١٨٧١ . وقد أفسح بناء دار الأوبرا المجال أمام الموسيقى العالمية بما يفد الى تلك الدار كل عام من فرق فنية ممتازة من مختلف دول العالم فكانت عاملا كبيرا لتذوق المصريين الفن الرفيع في الغناء المسرحي وفنون الباليه والموسيقى السيمفونية وغيرها من النواحي العالمية التي سرعان ما اجتذبت اليها طائفة من فنانى العرب تجلت مواهبهم فيما خلفوه فيها بعد ذلك من انتاج .



نماذج مختلفة من آلات العود ، وفصيلة الطنبور والبزق

ومنذ منتصف القرن التاسع عشر أخذ الشعب المصرى يبحث عن شخصيته وأحس الفن القومى روحا قوية تنبعث فيه وتدفعه الى النهوض • وفي مقدمة نجوم الفن في تلك الآونة محمد القبانى كبير الملحنين في ذلك العصر والمغنية « ساكنة » و « مبروكة » ومصطفى العقاد و (العواد) وخطاب (القانونى) وحسن الجاهلى) (كمان) • ومحمد عبد الرحيم المسلوب أول من تفنن في الدور ومحمد المقدم الذى قدم من عبده الحامولى نجما جديدا في عالم الغناء العربي أضاف الى الغناء العربي ألوانا طريفة أضفت عليه من المزايا الفنية مازاده نماءا وازدهارا • وله كثير من الأدوار الخالدة • وكان محمد عثمان أشهر أعلام المغنين والملحنين الذين عاصروا عبده الحامولى واليه يرجع الفضل في تدعيم « الدور » المصرى والتجديد فيه وتنسيقه في القالب الذى ارتبطت به التقاليد الفنية لهذا النوع من الغناء الى عصرنا هذا ، وله عدد كبير من هذه الأدوار الخالدة •

وقد تألق في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن من نجوم التلحين ابراهيم القبانى ومحمد كامل الخلعي وداود حسنى • كما لمع في ميدان الغناء ألمظ زوجة عبده الحامولى ويوسف المنيلاوى ومحمد سالم العجوز ومحمد الشنتورى ومحمد السبع واحمد فريد واحمد صابر وعبدالحى حلمي وسيد الصفتي • واشتهر من المغنيات في ذلك العصر : سيدة الكمسارية واسما الكمسارية والحاجة السويسية ونزهة واللاوندية • ومن الأسماء التى لمعت في العزف بالآلات محمد العقاد الكبير (قانون) ومحمد ابراهيم الكبير (قانون) وعبد الحميد القضابى (قانون) واحمد الليثى (عود) ومحمد الجمركشى (عود) ومحمد الشربينى (عود) وابراهيم سهلون (كمان) وعلى صالح (ناي) وأمين بزرى (ناى) •



ويعتبر الشيخ سلامة حجازى من أبرز الشخصيات الموسيقية التى عاشت فى نهاية القرن الماضى وبداية هذا القرن • عاصر كل هؤلاء الفنانين الذين سبقت الاشارة اليهم وأسهم معهم فى مدرستهم القديمة من تلحين الأدوار والقصائد والموشحات على النمط التقليدى • ولكنه ترك هذا المنهج القديم وانفرد بمجال جديد هو ميدان الغناء المسرحى • وكان من نجاحه فيه ما شجع الكتاب والأدباء فأمدوه بالكثير من المسرحيات المترجمة والمؤلفة بما يعد فتحا جديدا فى الغناء المسرحى العربى •

وجاءت الحرب العالمية الأولى فأحاطت بنكباتها وأزماتها حياة الناس فلم يكن بد من خلق ألوان طريفة يكون فيها شىء من الترفيه والتسلية ، فبدأ المسرح الغنائى الفكاهى يلوح فى الجو ، وظهرت فرق متعددة للغناء المسرحى الاستعراضى أهمها فرق عزيز عيد ونجيب الريحانى ومنيرة المهدية وعلى الكسار وأولاد عكاشة ثم فرقة سيد درويش • وكان هذا الأخير فى مقدمة نجوم الملحنين الذين غذوا بانتاجهم هذه الفرق المتعددة• وقد نهج فى بداية حياته الفنية النهج التقليدى فلحن على الأسلوب القديم عددا كبيرا من الموشحات والادوار تجلت فيها روحه الوثابة الى التجديد • ثم تخصص فى التلحين المسرحى فانتج فيه ما أبقى ذكره وخلد اسمه • وقد امتازت موسيقاه بتصوير معانى الكلمات والتعبير عنها فى ألحان سهلة ممتنعة •

وقامت بعد ذلك نهضة موسيقية كبرى أساسها احياء الغناء الفردى الذى امتاز بالاعتماد على مجهود المغنى أساسا دون الاعتماد على مجموعات المنشدين التى كانت تصاحب المطربين • وظهر الاهتمام بتأليف الموسيقى الآلية البحتة التى بينها ألوان تصويرية ومقطوعات وصفية فكان ذلك مدعاة للتوسع فى تأليف الفرق



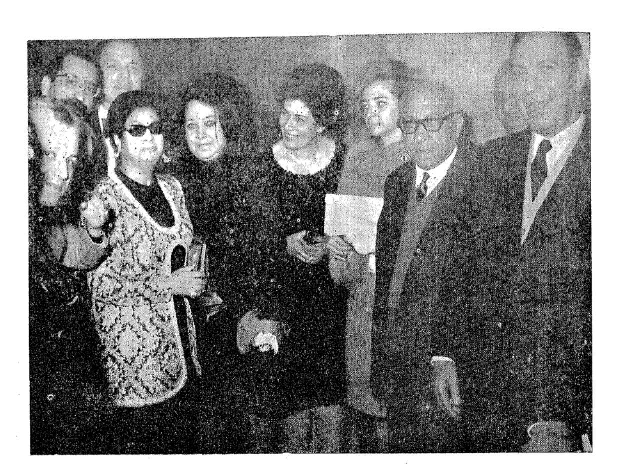
الموسيقية . وفى مقدمة الملحنين الذين ساهموا بجهد وافر فى هذا التطور زكريا أحمد ورياض السنباطى ومحمد القصبجى . ويعتبر محمد عبد الوهاب ألمع هؤلاء النجوم المعاصرين الذين حملوا لواء هذا التجديد فى براعة نادرة . كما تعتبر كوكب الشرق السيدة أم كلثوم ذات الصوت الساحر والامكانيات الصوتية المنفردة أخلد من حمل لواء الأداء الممتاز التقليدى والمتطور . وقد تجلت موهبتها الغنائية الفذة منذ طفولتها المبكرة . وحين ظهرت بالقاهرة لأول مرة بين فصول احدى الحفلات التمثيلية لفرقة جورج أبيض ، وكان أغلب غنائها فى القصائد الدينية .

علقت جريدة الاهرام وقتئذ بقولها :

« كل ما نستطيع قوله انما هو سبحان من جعل للصوت الجميل سحره وسره . وأحلى ما فى صوتها طهارته وصدقه للنغمة والعاطفة التى يجب أن يثيرها لفظ القصيدة » .

أما من ناحية الثقافة الموسيقية فقد اهتمت الدولة بها فأرسلت البعوث من الطلبة والطالبات لاستكمال دراساتهم الموسيقية بمعاهد أوربا . كما أخذت الأفواج الاولى منها تعود الى البلاد لتحمل مسئوليتها فى البناء وكان لزاما أن تسلك الموسيقى فى التعليم الى دور تخصص لها . فأنشىء معهد الموسيقى العربية ثم معهد التربية الموسيقية للمعلمين . وأخذت الموسيقى باعتبارها جزءاً من ثقافة الشعب تدخل فى جداول الحصص المقررة بمدارس التعليم العام منذ عام ١٩٣١ .

وفى شهر مارس سنة ١٩٣٢ عقد بالقاهرة أول مؤتمر من نوعه للموسيقى العربية اشترك فيه عدد كبير من علماء الموسيقى من العرب ومن القارة الاوربية . ومن بين من اسهموا فى هذا المؤتمر من الشخصيات العالمية : هنـدميت ، وزاكس ، وهورنبوستل ، وولف ولاخمان (المانيا) وكارا دى فو (فرنسا) وبيلا بارتوك (المجر) وهابا (براج) روزا ميرى (ايطاليا) وفيللز (النمسا) وفارمر (بريطانيا) ورءوف يكتا (تركيا) . واشترك فى هذا المؤتمر فرق موسيقى من مصر والمغرب والجزائر وتونس وسوريا والعراق وتركيا . وسجلت جميع اعمال المؤتمر فى كتاب ضخم باللغة العربية وآخر باللغة الفرنسية وموجز لهما . كما تم تسجيل ٣٧٥ اسطوانة من موسيقى مختلف البلاد العربية . وكان لهذا المؤتمر آثار أدبية لا تقل قيمتها عما ترتب عليه من الآثار الفنية ، فقد آمن الناس بأن الموسيقى ليست مجرد تسلية وترفيه بل هى ذات شأن ، تعقد من أجلها الحكومات المؤتمرات الدولية وتمثل فيها أمم وشعوب وجامعات ومعاهد وأساتذة عالميون لهم مكانتهم واقدارهم . وكان من أهم نتائج هذا المؤتمر أن عنيت وزارة التربية والتعليم بأن مضت فى تعميم دراسة الموسيقى بوضعها مادة داخل البرامج المقررة حتى شملت سائر مراحل التعليم العام للبنين والبنات وعمت مدارس التربية النسوية والثقافة النسوية ومدارس المعلمين والمعلمات .



صورة تذكارية ، ويظهر فيها الدكتور محمود احمد الحفنى والسيدة ام كلثوم

وجاءت الثورة عام ١٩٥٢ فدفعت بالبلاد الى نهضة شاملة عمت شتى نواحيها ، وكانت انطلاقة قوية قدمت للمنشآت الموسيقية التى كانت موجودة من قبل ما تستكمل به مقوماتها وامدتها بالامكانيات التي تهيئها للقيام برسالتها على الوجه الأكمل . ثم استحدثت من هذه المنشآت الموسيقية ما تستكمل به الدولة وفى مقدمتها القاهرة جهازها الفني على مستوى رفيع يمكن أن تفاخر به أرقى العواصم . فعنيت بتدعيم المسرح الغنائى وأنشأت أكاديمية الفنون وتشتمل على المعهد القومى العالى للموسيقى والمعهد العالى للموسيقى العربية ومعاهد الباليه والسينما والفنون المسرحية . كما أنشأت فرقة الكورال وأوركسترا القاهرة السمفونى وأوركسترا التليفزيون ومسرح العرائس وأسست مراكز الفنون الشعبية .

ولما كانت القاهرة تلعب دورا هاما وتاريخيا فى الدراسات الموسيقية العربية والعالمية ، بما أنشأته من معاهد فنية تستهدف اكتشاف وتأكيد الروح القومية فى عناصر التراث الموسيقى الذى ابتدعته القاهرة خلال ألف عام من تاريخها ، كما تعمل على اثراء هذا الجانب الجمالى الهام وربطه بالتيار العالمى بدراسة الموسيقى العالمية وعناصرها دراسة علمية على أعلى المستويات ، فقد قامت وزارة الثقافة بعقد المؤتمر الدولى الثانى للموسيقى العربية بالقاهرة ، فى ديسمبر سنة ١٩٦٩ وقد حضره طائفة ممتازة من كبار الموسيقيين من فقهاء الموسيقى فى الشرق والغرب .

وهكذا استكملت القاهرة كل عناصر النهضة الموسيقية الحديثة بما أهلها لأن تتبوأ مكانة الزعامة لا بين عواصم البلاد العربية فحسب بل بين عواصم العالم .

« د. محمود احمد الحفنى »

التغير الثقافى وأثره فى تطور

عرض الكاتب فى العدد الماضى الجزء الأول من موضوع الدراسة المقارنة للثقافة ، أو ذلك الفرع من علم الانســـان المســـمى « بالأنثروبولوجيا الثقافية » مبينا مفهوم علم الانسان وفروعه فى ضوء ما وصلت اليه الدراسات الحديثة ·
ثم تحدث عن مظاهر الثقافة الشعبية ومقوماتها والبيئة الطبيعية وتأثيرها باعتبارها عامل ضبط هام فى مظاهر الثقافة وتطورها ثم تعرض لأهم عاملين فى اكتساب الثقافة وهما : الاختراع ، والاقتراض متتبعا ذلك العنصر الهام فى ميكانيكية بناء الثقافة وهو ((الانتشار)) ، والطرق التى يتم بها وتحدث بعد ذلك عن «الاختراع» والظروف المؤدية اليه والظروف المعوقة له ، وشرح وجهات نظر الدارسين حول هذا الموضوع · وهو فى هذا المقال يحاول فى ايجاز ان يوضح الجوانب التى تكتمل بها دراسة مظاهر الثقافة ·

الارتباط الثقافى :

لا يقتصر اقتراض الثقافات بعضهـا من بعض على ذيوع خصـائص ثقـافيـة مفردة أو مجموعة محدودة من هذه الخصائص والتى يشمل عليهـا المصطلح الذى يطلقه علماء الأنثروبولوجيا وهـو مصطلح « الانتشار » · ·

فهناك نوع من الانتشار يشمل ذيوع ثقافات كاملة تقريبا من منطقة الى منطقة أخرى ·

ويستخدم الدارسون فى مثـل هذه الحالات مصطلح : « الارتباط الثقافى » للدلالة على هـذا التأثير الأكثر عمقا وامتدادا ·

ويضرب علمـاء الأنثروبولوجيا أمثلة مختلفـة لهذه العملية الديناميكية منها ما حدث فى اليابان منـذ نحو ألف عام أو أكثر قليـلا · حيث جرى التدفق الثقـافى فى اتجاه واحد الى اليـابان ، وكانت «الصين» هى مصدر هذا التدفق من خلال عملية ارتباط ثقافى ، وبتعبير آخر أن اليابان قامت بالتبنى الواسع النطاق لجملة من الخصائص الفردية والخصائص المركبة أيضا ·

وكانت الكتابة ، وصناعة الحـديد ، والنقود المسكوكة ، والطباعة ، والبوذية بعض المعـدات الثقافية التى اقترضتها اليابان بعد أن استخدمت فى الصين أولا بمدة تتراوح بين خمسـمائة عام وألفى عام ·

ولم يأخـذ الصينيون فى مقـابل ذلك سوى المروحة المطوية ·

وفى القرن التاسع عشر بدأت فى اليابان أيضا عملية ثانية من عمليات « الارتباط الثقافى حين فتحت اليابان أبوابها على سعتها للنفوذ الغربى ·

المجتمعات الشعبية

فوزى العنتيل



ولقد تم طبع اليابان بالطابع الغربى بأسلوب مباغت جدا بحيث لم يسمح للخصائص الأجنبية بأن يتم فحصها بطريقة متأنية واقتباسها ببطء .

وليس معنى هذا المثال الذى سقناه الآن أنه من الضرورى أن يحدث «الارتباط الثقافى» فى اتجاه واحد ، فقد يكون متبادلا ، وعندئذ فليست هنالك حاجة للثقافة الكبرى لأن تبتلع الثقافة الصغرى .

وعنــد الحديث عن « الاستعمار » ، يشــير الدارسون الى أنه بصرف النظر أن يكون الاستعمار قد تم بوسائل سلمية أو كان نتيجــة للغزو العسكرى ؛ فان «الترابط الثقافى» مع ذلك ــ كما يقررون ــ هو أعظم عامل مفرد فى التغيير الثقافى .

وهو بالطبع ليس العامل الوحيد ــ فالموضة ، والرخاء أو الركود الاقتصــادى ، والابتــكارات التكنولوجية ، والثورات السياسية ، والتغــيرات الأخرى الداخلية تلعب جميعها دورا هاما .

فعن طريق التجــارة أو الحرب أو الاستعمار يبدأ أحد المجتمعات فى جذب انتباه مجتمع آخر اليه ، ويبدأ التأثير والتغلغل المتبــادل مؤديا الى انتشار الخصائص الفردية أو المجموعات الملتحمة من الســمات والتى تســمى « بالمركبــات »

وفى نفس الوقت الذى ينغمس فيه مجتمع ما فى عملية اقتراض ثقافى من مصادر خارجية فانه يتعرض لعملية اعادة تنظيم مستمرة من الداخل ويتطلب تركيب المجتمع اعادة تقييم واعادة تأليف داخلية متواصلة للسمات الثقافية ٠

على أنه يجب ألا ننسى أن المجتمعات تكتسب تشكيلها المميز وفقا للطريقة التى تختلط بها مجموعة الخصائص أو السمات فى الوعاء الثقافى نفسه وما تقوم به من صقل لحواشيها مضفية عليها غشاء اجتماعيا فرديا ٠ كذلك ينبغى أن نمنح الاعتبار اللازم للتأثيرات السلبية أو الايجابية والتى تتحمل البيئة مسئولياتها ٠

وعند التحليل النهائى ينبغى أن نتذكر أن الثقافة فى العادة متماسكة ومتكاملة : ان الشعوب البدائية ـ اذا جاز لنا أن نسميها كذلك ـ محاصرة بالخيوط اللانهائية لثقافتها الخاصة مثلنا تماما ، وهى مثلنا أيضا ممتنة لشعورها بأنها مقتنصة، فهذا الشعور يعطى الجماعة الانسانية احساسا بالأمن ، والذاتية المتحدة ٠



(مناطق الثقافة)

حين يركز علماء الثقافة المقارنة انتباههم على موضوعات أكثر اتساعا من تلك التى تتضمنها دراسة جماعة مفردة فانهم يصبحون على دراية بأوجه التشابه بين تلك الجماعة وغيرها من الجماعات المجاورة لها ٠

ويرى الدارسون أن مؤرخ « الدانمرك » على سبيل المثال يمكن أن يسلم باعتبار « الدانمرك » فى ارتباطها مع السويد والنرويج عنصرا فى كيان ثقافى أكبر يسمى « اسكندنافيا » ٠

وهنالك نماذج كثيرة لمثل هذا «الكيان الثقافى» وتعرف المناطق التى تمتلك طائفة كبيرة من الخصائص أو السمات المشتركة بمناطق التمايز ، أو مناطق الثقافة ٠

ومن هذه المناطق التى حددها علماء الأنثروبولوجيا منطقة ثقافة الأسكيمو أو المنطقة القطبية ، ومنها فى أفريقيا : مصر ، والحبشة ، والكونغو ، وغيرها ٠

وعلى تخوم مناطق الثقافة هذه توجد مناطق « هامشية » تقطنها مجتمعات ذات خصائص ثقافية

تكاد تكون غير مميزة • وليس لها طابع خاص •

تصنيف التجمعات الانسانية :

ولقد حاول بعض الدارسين فى ضوء دراسة مظاهر الثقافة المميزة والواضحة تصنيف التجمعات الانسانية وفقا لأسلوب معيشتها •

وهم يقررون بادىء ذى بدء صعوبة هذه المهمة ، وان كان من الممكن القول بأن الشعوب التى يقوم عالم الأنثروبولوجيا الحديث بدراستها هى – بدون استثناء من الناحية العملية شعوب زراعية بمعنى من المعانى •

وهم يقصدون بالزراعة تلك الزراعة البدائية التى كانت تتم بواسطة العصا الحافرة أو بالمعزقه البدائية أو بالمحراث الخشبى •

وقبل أن يبدأ التأثير التكنولوجى الغربى كان يوجد عدد معين من الجماعات البدائية التى لم تكن زراعية ، لكنها اعتمدت فى وجودها على نظام جمع الطعام •

جمع الطعام :

ويسرى مصطلح «جمع الطعام» على قطف الثمار البرية والتوت ، والجذور ، والفطر والطحالب ، واقتناص الحشرات ، وصيد الدجاج البرى ، والقنص وصيد السمك ، والبحث عن أصناف اضافية من الغذاء مثل أنواع معينة من الطين والوحل •

وقد بلغ التموين البدائى بصفة عامة درجة عالية من المهارة والدقة ، ومن بين الشعوب التى يمكن وضعها فى مرتبة جامعى الطعام : الفيدا ، والاينو ، والبشمن ، والاندمانيون ، وسكان استراليا الأصليون ، وأقزام الشرق الأقصى ، وجميع هنود أمريكا الشمالية والجنوبية تقريبا •

ويعتبر « الأسكيمو » مثالا بارزا لاقتصاد جمع الطعام • ونجد بصفة عامة أن المجتمعات التى تمارس هذا النمط من الاقتصاد كانت صغيرة العدد ومقسمة الى وحدات ضئيلة لا تتجاوز الخمسين شخصا •

وفى هذه المجتمعات يقوم الرجال بأنواع النشاط الرئيسية وهى صيد السمك ، والدجاج البرى ، والقنص ، على حين تتولى النساء مهمة البحث عن النباتات والثمار البرية •

ولقد كانت هناك حقوق فردية قليلة للملكية المئونة الغذائية أو أراضى القنص أو مصادر صيد السمك •

وكانت الهجرات الذاتية الطويلة أمرا ضروريا بغرض حفظ الاتصال بالقطعان البرية •• والتى كانت تمثل المورد الرئيسى للمعيشة

ولم يكن هناك استئناس للحيوان ، باستثناء « الكلب » الذى يظهر أن استئناسه قد جرى فى فترة مبكرة من تاريخ النوع الانسانى •

ويمكن القول بأن « الكلب » الذى كان فى البداية على هيئة ابن آوى ، قد تعلق بالانسان ، بينما كان يجلس حول نار مخيمه ، وقد يكون هذا القول أكثر صوابا من القول بأن الانسان قد عرف كيف يتألف « الكلب » •

ان استئناس الحيوان عملية اصطناعية يبدو أنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالعملية الاصطناعية للزراعة •

ان العناية بالحيوان – كما ينبغى أن يكون – أى : اطعامه وحراسته والاشراف على نتاجه عمل يستغرق كل الوقت • ولم تكن مجتمعات « جمع الطعام » تسمح لها وسائلها بالترف الذى يقتضى تخصيص أشخاص معينين من وحدات الجماعة الفرعية الصغيرة العدد ، حتى وان كانت أساليب الاستئناس معروفة لديهم •

فلقد كان البحث القاسى عن الطعام يمتص طاقة مثل هذه الجماعات وكانوا فى معظم الوقت يعيشون على حافة المجاعة •

وكانت هذه الجماعات – فى العادة – تفتقر الى المقدرة على خزن الطعام الكافى لسد الحاجات الضرورية خلال الشهور العجاف ، وكانت حياتهم تتأرجح بين فترات من السغب اليائس وفترات من القصف الشره •

ولقد أفضى الاخلاص الذى كرس للبحث عن الطعام الى نقص الدافع للمتاجرة أو الانهماك فى التجارة الداخلية ، بينما حال عدم وجود حقوق الملكية دون تكدس الثروة الفردية ، وحال بالتالى دون وجود نظام الفروق الاجتماعية التى يستتبعها•

ويمكن القول بان اسلوب الحياة القائم على جمع الطعام هو الأسلوب الذى كان متبعا حتى أزمنة حديثة نسبيا •

وقد قضى الانسان الحديث تسعة وتسعين فى المائة من وجوده فى العالم دون أن ينتفع بالزراعة•

ومع ذلك فان من الخطأ أن نفترض أن هذه المجتمعات السالفة كانت بدائية بأية صورة ٠

لقدكانت أدواتهم وأسلحتهم معقدة ، ومصنوعة بمهارة أيضا ، كما أن منظماتهم الاجتماعية كانت على درجة عالية من الايقاف ٠

وبالرغم من أنهم كانوا يفتقرون الى بناء طبقي متشابك ، فاننا نجد أن الدين ، والعلاقات الأسرية والقوانين عندهم كانت معقدة ٠ ويمتلك سكان استراليا الأصليون — على سبيل المثال — أكثر نظم العلاقات العائلية تعقيدا فى العالم ٠

الزراعة :

لقد حدثت ثورة فى علاقة الانسان ببيئته الطبيعية فى العصر الحجرى الحديث فى العالم القديم ، وكانت هذه الثورة هى ادخال الزراعة ٠

ان أقدم الرعاة الذين خلفوا وراءهم سجلا محددا ومؤكدا عنهم هم أهالى الفيوم فى مصر القديمة ، فلقد كانوا وهم ونظراؤهم فى الثقافة من أهل « تاسا » والمرمدة يزرعون نوعا من القمح والشعير فى حقبة مبكرة تعود الى ستة آلاف سنة قبل الميلاد تقريبا ٠

وقد تركوا وراءهم عددا من المناجل ومخازن الحبوب وطواحين الغلة الى جانب رءوس السهام الصوانية ورءوس الحراب من العظام تدل على ان أصحابها من جامعى الطعام الصميمين ٠

وقد امتلك أهل الفيوم كذلك ماشية وأغناما (أو معيزا) وخنازير ، وفى غضون مئات قليلة من الأعوام أرسيت أساسات — ليس فقط — الامبراطورية المصرية ، ولكن أيضا دول المدينة فى سومر ، وبدأ أخيرا انحسار طغيان اقتصاد جامعى الطعام ٠

ولعدة ملايين من السنين كان ايقاع المجتمع الزراعى الناشىء يشبه كثيرا ما كان عليه فىعصور جمع الطعام ٠

وكانت زراعة الخضروات ، والغلات القليلة ، والمحافظة على القطعان الصغيرة تساعد على الأرجح فى تكملة غذاء مرحلة جمع الطعام ٠

وفى العصر الحجرى الحديث فى أوربا كانت المجتمعات القروية الجديدة ماتزال مشابها للشكل الذى كانت تستخدمه قبائل « بورما » الجبلية حتى وقت قريب ٠

ويشمل هذا الشكل الزحف على الغابات العذراء وقطع الأشجار واشعال النار فيها ، وبذر الحب فى الطبقة الغنية من الفحم النباتى ، وعندما تستنفد رقعة الأرض المحترقة فان الجماعة تنتقل مبتعدة قليلا الى داخل الغابة ٠

وكان حجم المجتمع مايزال صغيرا ، وكانت أعمال الزراعة توكل الى النساء أثناء خروج الرجال للصيد ٠ وكان الطعام الفائض والأدوات الغنية المتخصصة التى ينتجها المجتمع قليلة الشأن فى الغالب ٠ وعلى ذلك فان الفوارق الطبقية التى تقوم على التجارة قد ظلت بغير أهمية ٠ ولما كانت معرفة أساليب الزراعة قد اخترعت ببطء وفى مراكز مستقلة ، فان انتشارها وتلاءمها مع الظروف المحلية قد أدى الى احداث تغييرات اجتماعية ملحوظة ٠

التقدم والنكوص :

لقد أصبح الرجال الآن يستخدمون فى ثقة أدواتهم الزراعية الجديدة ، وفى حالات كثيرة أعفوا نساءهم من الأعمال الثقيلة فى الحقول ٠٠ وحوالى أربعة آلاف سنة قبل الميلاد كانت ثقافة



(حضارة) البداري — في مصر ، في عهد ما قبل الأسرات — تستخدم النحاس •

وقد أدى اجتماع الزراعة والتعدين الى النمو السريع في الاتجاه المتزايد لدى المجتمعات التي تعتمد على الزراعة والرعي لآن تستقر وتصبح حضرية •

ولقد كان تركز الناس في الحواضر هو بداية الاتجاه نحو المجتمع الصناعي الحديث •

ولقد ساعدت الممارسة العميقة للزراعة على ظهور طائفتين من الناس في داخل المجتمع الواحد• أهل الريف الذين كانوا يعملون بالمعزقه والمعول لانتاج ضروريات الحياة ، وأولئك الذين كانوا يعيشون في المدن مكرسين أنفسهم لمهنة متخصصة واحدة •

ان الزراعة التي تبعها التعدين كانت تعني اعفاء نسبة كبيرة من السكان من مهمة البحث عن الطعام حتى ينتجوا سلع الترف • واذن فقد بدأ نمو طبقة الحرفيين •

وفي الوقت نفسه ازدادت معرفة كيفية مباشرة القطعان مما نتج عنه زيادة حجم هذه القطعان ••

ولم يكن قد مضى وقت طويل على نشأة فكرة الملكية سواء في شكل الملكية الزراعية والرعوية ، أو في استغلال العمل الحرفي •

ويرجع أنصار النظرية الماركسية نشأةمايسمى بطبقة الملك الكاهن الى فترة تعزى افتراضا الى نشأة حضارة العصر البرونزي •

وطبقة الملك الكاهن طبقة حاكمة كانت مسئولة عن وضع نظام قانوني بغرض حماية ممتلكاتها وامتيازاتها الخاصة •

ومن غير أن يزعج المرء نفسه بالمضامين السياسة لمثل هذه الأوضاع ، فليس تعسفا أن نسلم بأنه في هذه الحقبة قد ولدت النظم التي تعرفها المجتمعات الحديثة : « طبقة النبلاء ، والوسطاء ، وجباة الضرائب ، والجنود ، ورجال الشرطة •

وقد عملت أيضا القوى المنطلقة لتوفير مئونة غذائية ثابتة ومضمونة ، مقترنة بمعرفة التعدين ، على ادخال مهارات جديدة •

فالكتابة على سبيل المثال واضح أنها نتاج ذهن طبقة تجارية حضرية تتلهف على دمغ الوثائق أو وسم الممتلكات الشخصية وشحنات البضائع •

ومهما يكن من أمر ، فان فحص أنماط ثقافية حضرية ليست قطعا مهمة عالم الأنثروبولوجيا ، لأنها مهمة عالم الاجتماع • ومن واجب عالم الانثروبولوجيا أن يحصر نفسه في موضوع بناء الثقافة الزراعية البدائية الحية •

ولقد رأينا أن الثقافة هي نسيج معقد يتألف من خصائص متفاعلة لا حصر لها • وعملية التفاعل هذه هي التي تقوم بسبك المجتمع وتشكيله ••

وعلى هذا فان من الحمق المبالغة في أهمية الابتداعات الزراعية والتكنيكية في العصر الحجري الحديث والعصر البرونزي •

اننا ببساطة ، كما يقول بعض الدارسين ، لا نعرف ما فيه الكفاية عن الديناميكية الثقافية لكي نصدر تأكيدات متفائلة حول التقدم وتفوق الحضارة الحديثة •

وعلى النحو ذاته ، فيجب أن يكون المرء حريصا عند مناقشة مشكلة مراحل التطور بالنسبة للمجتمعات البدائية ، فبعض المجتمعات تعبر مباشرة المرحلة الحجرية الى مرحلة الحديد بدون مرحلة نحاسية أو برونزية معترضة •

وبعض المجتمعات لاتفشل في أن تتقدم فحسب — بل انها تفقد حتى العناصر النافعة لثقافتها كما فقد سكان جزر « تورس Torres » ، والقويجيون السفن ، أو كما فقد بعض الميلانيزيين الخزف •

ان ظاهرة « النكوص » هي احدى الظواهر التي لم تدرس بما فيه الكفاية •

كذلك فان التباين المحير للمخلوقات البشرية وثقافتها يعوق بحق أي تصنيف جاهز لحياة الانسان الحديث ومجتمعاته • ويمكن القول الى حد ما بأن النوع الانساني يمتلك ليس فقط وحدة نفسية بل يمتلك أيضا وحدة اجتماعية ، وأن جميع الثقافات الانسانية مرتبطة بسبب من الانتشار والتأثير المتبادل سواء كانت هذه الثقافة متقدمة أو كانت بدائية •

ومن الخطل أن يعتبر مواطن البلد الصناعي الحديث أن ثقافته مختلفة في النوع عن ثقافة البدائي ••• انها مختلفة فقط في الدرجة •

ومما يستحق التكرار هو أن المصطلحات : « متوحش » ، و « بدائي » ، و « بربري » ، و « متحضر » ، و « متقدم » وما الى ذلك من مصطلحات ، قد استخدمت فقط لأنها تتضمن منفعة دلالية معينة ، ولكنها في حقيقة الأمر ليست علمية •

ان جميع المجتمعات تشمل على نقائص من نوع ما ، ولكن قليلا من الدراسة يكشف غالبا لعالم الأنثروبولوجيا ان احدى العادات الأصلية التى تبدو بذيئة أو مقززة قد لا تكون كذلك فى واقع الأمر ، بل على العكس من ذلك ربما كانت فضيلة.

ومن ثم فان عادة أكل الطين الاسترالية التى قد تصدم الرجل المتحضر هى فى الواقع طريقة ماهرة للحصول على معادن معينة مفيدة للصحة .

الاقتصاد البدائى ، ومفهوم الثروة الأهلية :

اذا نظرنا الى هيكل المجتمع الصناعى وجدناه ملتحما ببعضه بمفهوم «النقود» كذلك فان حياتنا اليومية مكيفة تكيفا وثيقا حسب نظام الاسعار، وفى مقدورنا أن نعطى لكل شىء نمتلكه قيمة مالية

اذا نظرنا الى هيكل المجتمع الصناعى وجدناه ملتحما ببعضه بمفهوم « النقود » كذلك فان حياتنا اليومية مكيفة تكيفاً وثيقاً حسب نظام الأسعار ، وفى مقدورنا أن نعطى لكل شىء نمتلكه قيمة مالية مضبوطة الى حد كبير . اننا على حد تعبير أحد علماء الأنثروبولوجيا ـ سجناء الوثاق النقدى ، والدفع نقداً هو زيت المحرك فى حضارتنا ، وما نفعله نفعله مقابل شيكات ونقود وأوراق مصرفية.

واذا رجعنا الى تاريخ النقود نجد أن أول ماسك منها كان هو « الشاقل » الفضى الشهير لدارا الأول ملك الفرس (٥٢٢ ـ ٤٨٥ ق . م) وخلال عقود قليلة من السنين توطدت المسكوكات فى أرجاء البحر المتوسط . وقد ساعدت فتوح « الاسكندر » على نشر الفكرة شرقا الى الهند ، وأيضا الى الصين .

وكان الصينيون أول الشعوب التى استخدمت النقود الورقية ، وهو شكل من العملة لم يظهر فى الغرب الا منذ قرون قليلة .

وقبل ادخال النقود المسكوكة كانت حضارات مثل مصر القديمة تقوم بالتعامل بواسطة طلائع المسكوكات مثل أكياس صغيرة من التبر . والمجتمعات البدائية قلما تتملك هذا النوع من الوحدة التجارية التى تمثلها النقود المسكوكة أو المطبوعة . ومن ناحية أخرى فان عالم الواقع متشابك فى نظر أفراد هذه المجتمعات مع عالم ماوراء الطبيعة ، وتتدخل ـ بشدة ـ الاعتبارات الخارقة فى معظم معاملاتهم أكثر مما تفعل بالنسبة الينا .

وعلى هذا فان أسماءهم ، وشعاراتهم ، وأسرارهم الدينية الشخصية ، وكذلك ممتلكاتهم القليلة مشبعة بالمذاق الروحى الذى تفتقر اليه ممتلكاتنا .

انهم يمتلكون بصورة شخصية الرقصات والرسوم والأغانى والأنواع الأخرى من الأشياء غير المادية .

فاذا حدثت متاجرة أو تبادل فان السبب النفعى غالبا ما يكون أقل من السبب الاجتماعى: فامتلاك صحيفة من النحاس منقوشة بدقة معينة ، أو درع مزخرفة جميلة يعلى من مكانه الرجل ، ويتيح له أن يظهر مميزا فى الطقوس الدينية أو الأعياد .

وأفراد هذه المجتمعات يمتلكون بالفعل احساسا مقارنا صادقا بالقيمة ، فالبقرة تعتبر بالطبع أثمن فى الملكية من الخنزير ، والقارب أثمن من القوس.

والمسألة هى أنه لا يوجد لديهم مقياس جاهز من القيمة النقدية لهذه الأشياء كهذا الذى تطور لدينا .

ان التبادل العرضى والمستمر للأشياء والنقود ، والذى هو سمة من سمات حياتنا نحن ، غير معروف عندهم ، فان مبادلاتهم تقع فقط فى مناسبات احتفالية أو رحلات تجارية قليلة ومدبرة.

وهم يكنزون فى العادة أشياءهم الثمينة ، والجواهر المقدسة الخاصة بالاسرة أو الهدايا التى وهبت لهم فى حفلات « الالحاق » أو الزواج .

وتبادل الممتلكات بالنسبة لهم لا يحدث بغرض تكديس الثروة ، ولكن كأسلوب لتبادل الهدايا والألطاف .

وكما ذكرنا فانه من النادر أن يتيسر فائض كبير فى المجتمعات الزراعية الرعوية .

ان الفائض هو الذى يخلق جانبا كبيرا من النشاط التجارى فى مجتمعنا نحن . والدور الذى يلعبه المتخصص فى انتاجه هو دور هام ، وانعدام المتخصصين نسبيا فى الحياة البدائية ينتج عنه تبعا لذلك نوع بسيط من تجارة الترف. فالصانع أو الحداد فى المجتمع البدائى يباشر حرفه المتخصصة كعمل جانبى ، وينشغل فى الأوقات الأخرى بالأعمال الروتينية للقبيلة .

وكل رجل فى القبيلة قادر على مباشرة أنواع النشاط العامة ، وبصفة عامة فان كل فرد يقوم بنفسه بالزخرفة ، والبناء ، وصنع الأدوات ، والأشغال اليدوية . وعلى ذلك فان الأعمال التجارية فيما يختص بهذه الأمور ليست ضرورية .

ولما كان كل رجل فى القبيلة مشغول أيضا فى مهمة توفير مئونة الطعام المشتركة ، فانه لايستطيع بحال من الاحوال أن يستمتع بوضع احتكار السوق



فى بعض السلع ويضطر رفاقه الى دفع الفدية .

وفى الواقع فان المجتمعات البدائية تمارس ملكية عامة للخدمات والسلع الأساسية .

انهم يقيمون حياتهم على مبدأ دولة « الصالح العام» بمعنى قيام المسئولية تجاه المسنين والعجزة والضعفاء .

والملكية الخاصة لدائرة صغيرة من الممتلكات الشخصية مسموح بها ، ولكن من نواح أخرى يطبق نظام تأميم ، فأراضى القنص وصيد السمك مشاعة ويجوز تأجير الأراضى الصالحة للزراعة لبعض الأسر فى أحوال معينة ، ولكنها من الناحية النظرية تظل ملكا مشاعا للمجتمع كله .

وليس هناك شيء مثل ما تطلق عليه تعبير « البطالة » مادام جميع الرجال يحملون مسئولية ضمان بقاء القبيلة .

فاذا كانت هناك وفرة من الطعام والبضائع ، فان الجميع يستفيدون بسبب المشاركة العامة فى المجتمع ، واذا ساء الحال فان المجتمع كله يجب أن يتحمله معا .

ومجمل القول أن مبدأ الملكية العامة يحول دون حيازة الثروة فى المجتمع البدائى بغرض رفع المستوى الشخصى للمعيشة . ويحول المبدأ ذاته دون استخدام الثروة بغرض استئجار عمل أفراد القبيلة الآخرين .

ومرة أخرى فان مجرد امتلاك الثروة لا يمكن أن يساعد رجلا على نيل السيطرة السياسية فى مجتمعه .

ان السلطة السياسية تعتمد على عوامل تمت المصادقة عليها اجتماعيا ، والتى هى وراثية أصلا .

والانتهازية السياسية التى هى موجودة فى المجتمعات المتحضرة ، ليست معروفة لديهم افتراضا . فكل رجل فى هذه المجتمعات البدائية ملزم بأن يعمل ، والعمل الذى يؤديه يماثل عمل زملائه تماما ، وهو يأكل نفس الطعام ، ويشارك فى المراسم ذاتها ، ويمر بدورة الحياة نفسها ، وأخيرا يستمتع بنفس المسرات .

فوزى العنتيل



الفيوم .. الأرض .. والناس

دكتور أحمد على اسماعيل

اقليم الفيوم هو أحد منخفضات الصحراء الغربية أو الليبية ، وهذه المنخفضات هى أجزاء ترتفع من حولها الحواف الصحراوية وتبقى هى نتيجة لعوامل التعرية أقل ارتفاعا عما حولها ، بل انها غالبا ما تنخفض عن مستوى سطح البحر . وتضم هذه المنخفضات واحات سيوة والداخلة والخارجة والبحرية والفرافرة ، بالاضافة الى منخفض القطارة ووادى الريان ومنخفض الفيوم ، الا أن اقليم الفيوم يختلف عن هذه المنخفضات جميعا فى أنه لا يعتمد على المياه الجوفية حيث تصله مياه نهر النيل عن طريق بحر يوسف ، وقد ترتب على ذلك أن تربة الفيوم تماثل تربة وادى النيل فى أنها تربة منقولة ، كما أن ذلك مكن من اقامة شبكة للرى الدائم تخدم الزراعة فى الفيوم ، وكثيرا ما يطلق على الفيوم « مصر الصغرى » نظرا لوجود الصور الجغرافية الطبيعية والبشرية فى مصر فى هذا المنخفض وان كان ذلك بصورة مصغرة ، فالفيوم واحة تقع فى الصحراء وادى وجود بحر يوسف فيها الى اختلاف صورتها وبذلك لعب دور نهر النيل فى حياة مصر الى حد كبير .

ويمتاز منخفض الفيوم بنمط من التصريف المائى الداخلى الذى ينتهى الى بحيرة قارون ، وهو لا يتجه الى البحر المتوسط ، كما هو الحال فى بقية أجزاء وادى النيل ، والسبب فى ذلك هو أن بحر يوسف ينحدر الى الشمال الغربى صوب بحيرة قارون ، وانحدار السطح فى الفيوم سلمى وليس تدريجيا حيث توجد عدة مستويات أو مناسب تمثل فى الواقع آثارا لشطوط بحيرة قديمة .

ومساحة منخفض الفيوم ١٢٠٠٠ر١٢ كيلومتر مربع وان كانت الأراضى المزروعة لاتزيد مساحتها عن ١٨٠٠ كيلو متر مربع بينما تشغل الصحراء والبحيرات بقية المساحة .

وأما بحيرة قارون فان مساحتها تصل حاليا

الى ٢١٥ كيلومتر مربع (عند منسوب ــ ٤٥ مترا تحت مستوى سطح البحر) وهى تبدو على شكل مستطيل طوله ٤٠ كيلومترا ويصل عرضه الى ٩ كيلومترات ومنسوب قاع البحيرة فى أعمق أجزائها يصل الى ــ ٥٣ مترا تحت مستوى سطح البحر وبذلك فان أقصى عمق لهـــا لا يزيد على ٧ر٦ مترا ويقل عمقهـــا عن ذلك فى كثير من الاجزاء ٠

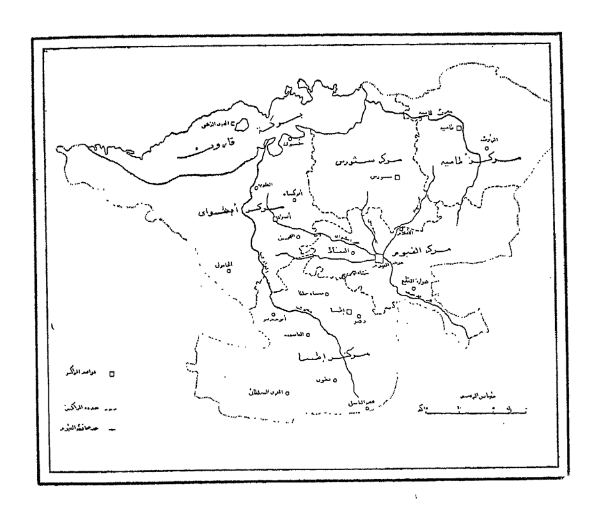
وتدل الشـــواطىء البحرية القديمة على أن البحيرة كانت أكثر اتساعا فى الماضى عنها فى الحاضر ، حيث يقدر أن مساحتها وصلت فى أقصى اتساع لها الى ٢٨٠٠ كيلو متر أى مايصل الى حوالى ١٤ مرة مثل البحيرة فى مساحتها الحيالية وكان منســـوب سطحها يصل الى ٤٠ مترا فوق مستوى سطح البحر ٠ وقد أدى هبوط البحيرة على مراحل الى تكوين مدرجات أو مصاطب نتيجة للتغيرات المناخية التى تعرضت لها مصر كلها بما فى ذلك منطقة الفيوم ، وقد ترك الانسان كثيرا من آثاره الحضارية على مدرجات وشطوط هـــذه البحيرة فى مراحلها المختلفة ٠

***

ولم تكن هذه البحيرة ملحة فى كل العصور، وقد استطاع الفراعنة أن يفيدوا منها باقامة أول مشروعات التخزين المائى ــ فى العالم على الأرجح ــ على هذه البحيرة التى كانت تعرف باســـم بحيرة « موريس » ٠ وقد بدأت هذه المشاريع على بحيرة موريس فى عهد أمنمحات الأول أحد ملوك الأسرة الثانية عشرة المصرية (١٩٨٠ ــ ٩٥٠ ق ٠ م ٠) وظلت المشروعات تطور على خزان بحيرة موريس فى عهد البطالمة وخاصة فى عهد بطلميوس الأول والثانى (٣٢٣ـ٢٤٧ق.م٠) وقد وصف هيرودوت بحيرة موريس فى رحلته الى مصر (عام ٤٥٠ ق ٠ م ٠) كما وصفهـــا سترابون (٦٣ ق ٠ م ــ ٢٤ م ٠) ولكن البحيرة مالبثت أن اهملت بعد الفترة البطلمية وتضاءلت حجما وأهمية ، وحولت بعض الأجزاء التى كانت تشغلها الى الزراعة بينما تقلصت بقايا البحيرة حتى تحـــولت تدريجيـــا الى « بركة » قارون الحالية ، ثم ما لبثت أن أصبحت ملحة الميـــاه حين أصبحت مياه الصرف تصـــب فيها وتكون مصدر مياهها ٠ وقد بلغت المساحة التى جففها بطلميوس بخفض مستوى البحيرة حوالى ١٢٠٠ كيلو متر مربع معظمهـــا من الأراضى الخصـــبة نظرا لتراكم طمى النيل فى قاع البحيرة فترة طويلة ، وأدى ذلك الى زيادة الأراضى الزراعية فى الفيوم التى اطلق عليها فى ذلك الوقت اسم « أرســـينوى » وهو اسم زوجـــة بطلميوس الثانى ٠

وبحر يوسف هو الذى يحمل مياه النيل الى منخفض الفيوم ، وهو مجرى طبيعى يمثل أحد تفرعات النيل ، ويمتاز مجراه الى جانب التعرج وكثرة المنحنيات بأنه ضيق ، وهو يجرى موازيا للنيـــل تقريبـــا ويلتزم الحافة الغربيـــة لوادى النيل ، وكان بحر يوسف يتفرع فى البداية من النيـــل مبـــاشرة ولكنه يخرج الآن من الترعة الابراهيمية عند ديروط ٠ (الابراهيمية أطول الترع المصرية ومن أطول قنوات الرى فى العالم) والثابت ان مخرج بحر يوسف المباشر من النيل لم يكن واحدا على مر العصـــور ، فقد صوره الجغرافى ابن حـــوقل (٩٤٣ م) على خريطتـــه يخرج عند اهناسيه بينما يذكر ابن فضـــل الله العمرى (المتوفى عام ١٣٤٨ م) أنه يخرج من النيـــل عند ديروط أى قرب مخرجه الحـــالى وليس ذلك هو المهم ، ولكن الذى يعنينا أكثر هو أن الصلة بين النيل وبحر يوسف لم تكن دائما فى صورة واحدة من حيث علاقتهما ، بمعنى أن بحر يوسف لم يكن فرعا للنيل فقط ولكنه كان يمثل أحيانا دور الرافد الذى يغذى النهـــر بالمياه ولا يأخذ منه ٠ وقد ذكر ابن فضل الله العمرى عن بحر يوسف أو « المنهى » كما كان يسمى « ومن العجب ــ وهو ما رأيته بعينى ــ أنه ينقطع ماؤه من فوهته أوان انقطاع المياة من خلجان الديار المصرية ويندى دون فوهته ، ثم يكون له بلل دون المكان المتنـــدى ، ثم يجرى يجرى جريانا ضعيفا دون مكان البلل ، ثم يستقر نهرا جاريا ، لا يقطع الا بالسفن » كما ذكر ابن الوردى (المتوفى عام ١٤٤٦ م) أن نهر الفيوم « من عجائب الدنيا وذلك أنه متصل بالنيل وينقطع منه فى أيام الشتاء وهو يجرى على العادة » ٠ أما أبو عثمان النابلسى الصفدى فقد كتب فى عام ١٢٤٣ م « وقد كان رأس هذا البحر المنهى فيما سلف يجف كل سنة أربعة أشهر ويمد الفيوم ماؤه الحاصل فيه والنزر بقية السنة وهى ثمانية أشهر فانعكس الحال لاهمـــال حفره والعناية به فصار يجف الآن ثمانية أشهر ويمده النيل أربعة أشهر » ٠

ويتضح من هذه الكتابات ومن غيرها ان بحر يوســـف كان يجرى دون أن يكون للنيـــل أثر ظاهر فى ذلك ، بل انه كان يجرى وقت انخفاض



مياه النيــل الى الحد الذى يجعله يعكس اتجاه جريانه • وقد استمرت ظاهرة عدم انتظام جريان بحر يوسف حتى تم انشاء قناطر أسيوط فى عام ١٩٠٢ وأصبحت تغــذى ترعة الابراهيمية التى تغذى بدورها بحر يوسف • أما الفتحة التى يدخل منها بحر يوسف الى منخفض الفيوم فتعرف باسم فتحة اللاهون أو الهواره •

والى الجنوب الغربى من منخفض الفيوم يوجد منخفض آخر هو وادى الريان ، الذى يفصـله عن منخفض الفيـوم حاجز من الحجـر الجيرى سـمكه ١٥ كيلو مترا وارتفاعه يتراوح بين ٣٦ مترا و ٦٠ مترا فوق مستوى سطح البحر وان كان لا يتجـاوز أحيانا ٢٦ متـرا فقط • ومساحة منخفض وادى الريان ٧٠٠ كيلو متر مربع تقريبا ، وينخفض قاعه فى أعمق أجزائه عن مسـتوى سطح البحر بحوالى ٤٢ مترا ، ووادى الريان خال من الرواسـب النهـرية أو قواقع المياه العذبة وبذلك فانه لم يكن جـزءا من بحيرة موريس حتى ابان اتسـاعها الأقصى ، وتقدر سعة وداى الريان بحوالى ٣٠ مليار متر مكعب لو امتلأ بالمياة ، وقد كان هناك تفكير فى مطلع هــذا القرن فى اقامة بعض مشروعات التخزين المائى فى وادى الريان لأغراض الرى ولكن عدل عن ذلك لكثير من الأسباب وخاصة بعد البدء فى السد العالى ، أما مشروع وادى الريان الذى يجرى تنفيذه اليــوم فيهدف الى تحسين أحوال الصرف فى منخفض الفيوم لأن المشكلة الأساسية فى الفيوم هى الصرف لأن أى ارتفاع فى مســتوى مياه بحيرة قارون يهــدد باغراق عدد كبير من الأراضى الزراعية والمراكز العمرانية ، كما أن سوء الصرف يؤدى الى ضعف التربة وقلة انتاجيتهـا فى بعض اجزاء الفيوم ، هذا بالاضافة الى أن تنفيذ مشروع وادى الريان الجديد يؤدى الى التوسع فى الأراضى الزراعية بالفيوم •

وقد شـهدت الفيـوم احدى حضارات العصر

الحجرى الحديث فى مصر فى الألف الخامس قبل الميلاد ، وقد تمكن أصحاب هذه الحضارة من زراعة الحبوب كالشعير الذى كان يفيض عن حاجتهم ، بدليل وجود كثير من المخازن وحفر التخزين المبطنة بالحصير وقد خصصوها لوضع الشعير ، كما كانت توجد لديهم سلال دائرية لهذا الغرض • والى جانب الزراعة فقد مارس أصحاب حضارة الفيوم صيد الأسماك والقنص، هذا الى أنهم مارسوا الرعى ، فقد تمكنوا من استئناس الماشية والأغنام والماعز والخنازير ، واستطاعوا أن يغزلوا وينســجوا الكتان الذى يزرعونه • وصنعوا بالاضافة الى الفئوس الحجرية المصقولة والسهام الهراوات والحراب المستديرة كثيرا من الأوانى الفخارية وان لم تكن مزخرفة ، كما أنها فى الغالب لم تكن مكتملة الحريق ، ولم يكن صانعها يهتم بالنواحى الجمالية فيهـا بقدر الوفاء بالمتطلبات العملية ، ولهذا فانها كثيرا ما توصف بأنها غير متقنة الصنع ، وربما يؤدى اتمام الكشف عن المواقع الحضارية فى الفيوم الى بعض التعديل فى هذه الصورة • أما بالنسبة للمساكن فى حضارة الفيوم فقد كانت غالبا فى صورة أكواخ بسيطة ولم يعثر فى مخلفاتهـا ســوى على حفر تخزين الغلال وحفر مواضـع النار •

اما فى العصر الفرعونى فقد كانت الفيـوم (على الأرجح من بيوم أى البحر أو اليم نسبة الى بحر يوسف) اقليما هاما ، وشهدت كثيرا من المراكز العمرانية التى لا تزال بقايا بعضها حتى الآن ممثلة فى أسماء محرفة عن اللغة المصرية القديمة مثل هوارة (حت ورت بمعنى المكان العظيم) واللاهون (راخنو اى فم التمساح الذى كان معبودا محليا) وسنهور (سمن حور أى بلدة الأوزة) •

***

وفى العصر اليونانى أطلق اليونانيون على الفيوم اسم مقدونيا الجديدة وأنشأوا كثيرا من المدن (توجد ١٤ قرية فى الفيوم لازالت تحمل أسماء يونانية قديمة) ولكن بعد أن اســتقر اليونانيون فى الفيوم قرابة سبعة قرون (من ٣٢٠ ق • م الى ٤٠٠ م •) ما لبثوا أن عادوا الى بلادهم • وكثيرا ما تفسر عودتهم باختلال نظام الرى وحدوث طغيان صحراوى على الأرض الزراعية نتيجة لذلك ، وقد حدث ذلك أثناء حكم الرومان بصفة خاصة • هذا وتوجد كثير من الآثار لهذه الفترة فى حفائر كلية الآداب بجامعة القاهرة فى كوم أوشيم •

وتضم محافظة الفيوم خمس مراكز ادارية هى : الفيوم ، أبشواى ، اطسا ، ســنورس وطامية ، بالاضافة الى مدينة الفيوم • وأكثر هذه المراكز سكانا هو مركز أبشواى وأقلها سكانا هو مركز طامية • وقد بلغت جملة عدد سكان محافظة الفيوم فى تعداد ١٩٦٠ حوالى ٨٣٩ر٠٠٠ نسمة ولكنهم وصلوا فى تعداد عام ١٩٦٦ الى ٩٤١ر٠٠٠ نسمة تقريبا يمثلون ٣ر١٪ من جملة سكان الجمهورية • وتوجد زيادة طفيفة جدا فى الاناث على عكس ما يوجد فى الجمهورية (عدد الاناث فى تعداد ١٩٦٦ فى الفيوم هو ٤٧٠٦٨٧ فى مقابل ٤٧٠٢٣١ من الذكور) • ومن الطبيعى أنه يوجد ارتباط بين كثافة السكان فى الفيوم وبين الزراعة وما يرتبط بهـا من تربة ورى وصرف ، ويؤثر فى توزيع الســكان أيضا أن منـاطق زراعة الفاكهة أكثر كثافة من مناطق زراعة محاصيل الحقل أو « أراضى البياض » كما يطلق عليها السكان وهى الخالية من أشجار الفـاكهة ، كما أن الأجزاء الواقعة على حواف المنخفض تؤثر فيهـا الصحراء بدرجة واضحة مما يقلل من كثافة السكان ، وهذا هو سبب قلة الكثافة وانخفاضها فى مركز طامية وكذلك فى حوض الغرق السلطانى بمركز اطسا •

أما من حيث التربة فتتميز تربة الفيـوم بتنوعها حتى فى المساحات الصغيرة ، فقد يضم زمام القرية الواحدة منطقة تربتها سوداء وأخرى تربتها صـفراء ، وأدى ذلك التنوع الى امكان زراعة محصـولات متنوعة من الموالح والفواكه ومحاصـيل الحقل كالقطن والقمح والشـعير والذرة • كما تمتاز تربة الفيوم أيضا باختلاف المناسيب وعدم استواء السـطح ـ حتى على مستوى القرية الصغيرة أيضا ـ وكثيرا ما يكون ذلك بسـبب أحد الأخوار القديمة مثل بحر سنهور الذى يمثل خورا قديما ويفصـل بين قريتى السـيلين وقديمين وترتفع على جانبى الخور عدة مدرجات من الأراضى الزراعية يتراوح ارتفاعها بين ١٤ ـ ٢٥ مترا • وقد ترتب على عدم استواء التربة أن الأرض ذات المنسـوب المرتفع أكثر جودة من الأراضى ذات المنسـوب المنخفض ، لان مياه صرف الاراضى المرتفعة تتجه الى الأراضى المنخفضة فترفع نسبة الملوحة بها • وقد أدى دخول الرى الدائم الى الفيوم منذ قرون

عديدة وشبكة قنوات الرى ذات المنسوب المرتفع الى مضاعفة الخطر بالنسبة لازدياد ملوحه الاراضى المنخفضة .

الا أن تباين مناسيب الأراضى وقنوات الرى أدى الى وجود ظاهرة فريدة تتعلق بنظام الرى فى الفيوم وهى استغلال قوة انحدار المياة فى ادارة السواقى لرفع المياه من المنسوب المنخفض لرى الأراضى العالية ، كما استغلت تلك القوة أيضا فى توليد طاقة لادارة مطاحن الغلال ثم فى توليد الكهرباء كما فى مشروع العزب . والى جانب هذه الانارة العملية من انحدار المياه ، فان ذلك أضفى جمالا أخاذا على الفيوم وأصبحت سواقيها من المعالم الهامة التى تجتذب أعدادا كبيرة من الراغبين فى السياحة الداخلية بل ومن الأجانب ، كما أن بعض المشروعات السياحيه على بركة قارون والغابة التى زرعت فى كوم أوشيم وغير بعيد منها توجد الآثار اليونانية الرومانية ، كل ذلك يمكن أن يمثل مصدرا طيبا للدخل من السياحة لمحافظة الفيوم .

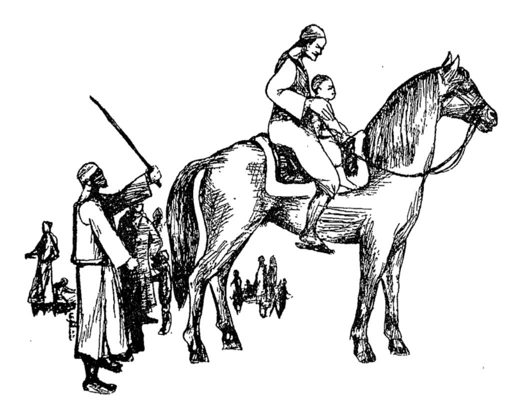
وتبلغ مساحة زمام محافظة الفيوم ٤٣٧ر٩٠٩ فدان يزرع منها حاليا ٣٠٦٩٠٢ فدان تمثل ٧٠٪ من الزمام ، ويبقى الى جانب ذلك أراضى بور نسبتها ٣٠٪ وجملة مساحتها ١٣١٠٠٦ فدان . وأعلى نسبة من الأراضى البور توجد فى مركز طامية (٣٧٪ من المساحة بور) يليه مركز اطسا (٣٣٪ من المساحة بور) ثم مركز أبشواى (٢٩٪ من المساحة بور) فمركز الفيوم (٤٤٪ من المساحة بور) وأخيرا مركز سنورس (٢٣٪ من المساحة بور) ، ولكن اذا أوردنا جملة المساحات المزروعة فى كل مركز فان مركز اطسا يتصدر بقية المراكز (٧٤ر٨٠٠ فدان) يليه مركز أبشواى (٧٠ر٠٠٠ فدان) ثم مركز طامية (٥٤ر٣٠٠ فدان) فمركز سنورس (٥١ر٦٠٠ فدان) وأخيرا مركز الفيوم (٢٦ر٥٠٠ فدان) .

وعلى الرغم من شهرة الفيوم فى زراعة الفاكهة فان نسبة المساحة المزروعة بها فى الفيوم لاتزيد على ٣ر٧٪ من جملة مساحة الأراضى الزراعية ولكنها تمثل ٤ر٧٪ من جملة مساحة أراضى الفاكهة فى الجمهورية . وتصل مساحة حدائق الفاكهة بالفيوم الى ٢١ر٤٠٠ فدان تقريبا . وتتعدد أنواع الفاكهة فى الفيوم على العكس من المحافظات الشهيرة بزراعة الفاكهة فى الجمهورية وهى القليوبية والبحيرة ، ولكن الى جانب تنوع أصناف الفاكهة فى الفيوم يوجد قدر من التخصص فى زراعة صنف محدود منها على مستوى النواحى ، فالعنب مثلا يزرع فى أبوكساه وسنرو البحرية وان كان يزرع أيضا فى طبهار والنصارية وقصر بياض وزيد والعجميين وفديمين والسيليين ، أما البرتقال واليوسفى فأهم مناطق زراعتهما فى طبهار وجردو وزيد ، أما الليمون البلدى فتكاد تنحصر زراعته فى قريتى فديمين والسيليين ، وتشتهر أبو كساه بالتين الشوكى ، وأهم القرى التى تزرع التين هى دار الرماد (وينسب اليها التين الرمادى) ومنها انتقلت زراعته الى قرى منشاة عبد الله والأعلام وزاوية الكرداسة وسنرو وأبو كساه .

***

ولا تقتصر الزراعة فى مناطق الحدائق على أشجار الفاكهة ، ولكن كثيرا ما تجاور الحدائق حقول تزرع محصولات الحقل وخاصة القطن والحبوب الغذائية . وتأتى الفيوم فى مقدمة محافظات الوجه القبلى فى زراعة القمح حيث يصل الى أكثر من ٧٪ من جملة مساحة القمح فى الجمهورية وان كان متوسط غلة الفدان أقل من المتوسط العام للجمهورية ، كما تعتبر الفيوم أولى محافظات الوجه القبلى فى زراعة الذرة بنوعيها الشامية والرفيعة . أما الأرز فان لزراعته أهمية خاصة فى الفيوم لأنه كثيرا ما يزرع كوسيلة لاستصلاح الأراضى وتحسين درجة خصوبتها حيث تناسبه التربات الملحية ، ولذلك فان منطقة زراعته الأساسية توجد على الشاطىء الجنوبى لبركة قارون فى شمال شرق المحافظة . وكذا فى منطقة العزق السلطانى سيئة الصرف . ويمكن أن نختزل كثيرا من الأرقام اذا ذكرنا أنه فى عام ١٩٥٧ كانت جملة مساحة الأراضى الزراعية فى الفيوم تمثل ٣ر٥٪ من الأراضى الزراعية فى الجمهورية بينما كان نصيب الفيوم فى الدخل الزراعى للجمهورية يمثل ٢ر٤٪ فقط ، ويعطى ذلك مؤشرا آخر هو أن الدخول منخفضة بالنسبة للفلاح الفيومى ــ الذى يعتمد على زراعة المحصولات التقليدية بصفة خاصة ــ بالنسبة للفلاح المصرى منخفضة الدخل أصلا ، كما أن ذلك يعنى أن انتاجية أراضى الفيوم تحتاج الى كثير من العناية وبصفة خاصة لتحسين وسائل الصرف . ولعل اتمام مشروع وادى الريان يحقق هذا الهدف ويمكن من اضافة ١٠٠ر٠٠٠ فدان جديد لخريطة الارض الزراعية المصرية .

وعلى الرغم مما سبق فان تعدد المحصولات



الزراعية فى الفيوم تؤدى الى اختلاف وتعدد مواسم نضج المحاصيل مما يوجد فرص عمالة على طول العام تقريبا لمن يبيعون جهدهم فى العمل اليومى من عمال الزراعة • كما أن الانشطة الاقتصادية تتعدد فى الفيوم ولا تقف عند حد الزراعة فقط • وقد قامت كثير من الصناعات الشعبية البسيطة على منتجات النخيل لخدمة ثمار الفاكهة الأخرى ، وهى صناعات اقفاص الجريد التى تشتهر بهـا قرية العجميين ، كما تصنع المقاطف والقفف من سـعف النخيل فى كل من العجميين وطبهار والنصارية وسنرو وتلات وأبو كساه وأبو رنقاش وأبهيت الحجر ، وتشتهر قرية الاعلام بصناعة السلال المزخرفة • بينما تكاد صـناعة أقفاص الجريد تكون وقفا على الرجال فان صناعة المقاطف والسلال والأطباق الملونة تمثل صناعات منزلية تقوم بها النساء أساسا •

***

ومن الأمور الهامة فى اقتصـاديات الفيوم قلة نصيب المحافظة من الثروة الحيوانية التى لا تزيد على ٤ر٨٪ من جملة رءوس الحيوان فى الجمهورية (بينما تضم المحافظة ٤ر٥٪ من جملة الأراضى الزراعيـة) ولكن يعوض ذلك زياد نصيب المحافظة من الدواجن ، وهى تشتهر بأنواع معينة من الدجاج تنسب اليها ، كما عوض ذلك أيضا وجود الأسماك كمصدر غذائى ، وان كانت بعض الأخطار تهدد الثروة السمكية فى بحيرة قارون وهى تتمثل فى نسبة الملوحة المرتفعة فى البحيرة (٣٪) ، وتعمل وزارة الزراعة من خلال مراكز البحوث على استيراد أنواع تتحمل تلك الملوحة ، بالاضافة الى تنظيم مواعيد الصـيد بحيث يحظر فى فترة توالد الأسماك القيام به ، وقد أصبحت نسبة الأسماك المنقولة الى البحيرة تصل الى ٨٠٪ من مجموع أسماكها • وقد أثرت البحيرة فى حرف السكان ونشاطهم الاقتصادية ففى عام ١٩٥٩ كان يعمل بالبحيرة ٢٢٨٣ صيادا يملكون ٤٧٤ مركبا للصيد ، وتوجد الآن جمعية للصيادين تعمل على تنظيم الحرفة ومنع الاستغلال لحماية صـغار الصيادين ولتحديد سعر بيع الأسماك •

***

واذا كانت الفيوم تجمع بين البداوة والحضارة فانها أيضا تضم كثيرا من الأسر التى تنتمى الى قبائل عربية هاجرت واستوطنت الفيوم منذ قرون كثيرة ، وقد أتى بعض هذه القبائل من شبه الجزيرة العربية مباشرة بينما أتى بعضها من شمال افريقية فى هجرة عائدة صحبت مجىء الفاطميين أو أتت بعدهم • ومن بطون القبائل التى وفدت الى الفيوم توجد قبائل تنتمى الى كهلان وهداد وبنى كلاب وبنى سليم • ومن أشهر القبـائل العربية التى وفدت من الغرب لواته ، وأشهر الأسر التى تنتمى الى هذه القبائل العربية أسرة الباسل وأسرة الجبالى والفوانير • ولهذه البطون أثر كبير فى الفنون الشعبية المتنوعة التى توجد فى محافظة الفيوم •

دكتور أحمد على اسماعيل



دكتور أحمد مرسى

تحتل الفيوم مكانة خاصة عند دارسى المأثورات الشعبية فى مصر ، باعتبارها بيئة متميزة ، تكاد تجمع فى خصائصها الطبيعيـــة والبشرية ، كل سمات المجتمع المصرى عامة ؛ ولعل ذلك هـــو السبب الذى جعل كثيرا من الدارسين يطلقـــون على الفيوم اسم « مصر الصغرى » .

وقد أتاح هـــــذا للفيوم ثراء لا حد له فى مأثوراتها الشعبية ، اذ أن ما تتسم به الفيـــوم من تنوع ، وخاصة فى الجانب البشرى ، وهو ما يهمنا أن نركز عليه عند الحديث عن المأثورات الشعبية ، قد انعكس على حياة الناس فى هذا المجتمع ، وعلى قيمهم ومثلهم ، وعاداتهم التى يحتفلون بها ، وتقاليدهم التى يحرصون عليها ، ومن ثم فقد انعكس أيضا على أسلوب تعبيرهـــم الفنى عن هذا كله . ان الفيوم تضم بين جنباتها عناصر بشرية ترجع الى أصول متعددة ، منهـــا ما اندمج مع غيره وامتزج به فلم يعد هنـــاك ما يميزه عنهـــا ومنها ما ظل محتفظا بشـــواهد تشـــير الى أصـــوله . ففى هـــذا الاقليـــم ـ اقليم الفيوم ـ يختلط الفـــلاحون المستقرون منذ زمن بعيد ، والذين لا يختلفون عن غيرهـــم من مواطنيهم فى مصر عامة ، مع البدو الذين تم استقرارهم حديثا ، والذين يرجعون بأنسابهم الى أصول عديدة . فيميز هؤلاء البدو أنفسهم



الى « العرب المشـــارقة » ، وعرب الغرب » ٠ والاولون هم الذين جاءوا مع الفتح العربى الى مصر ، واستقروا منذ البداية فى الاقاليم المصرية ومنها الفيوم بالطبع ٠ أما « عرب الغرب » فقد جاءوا أيضا مع الفتح العربى ، الا أنهم لم يستقروا مباشرة فى مصر ، بل عبروها الى المغرب العربى ، واختلطوا بالناس هناك فترة من الزمن ، ثم عاد جزء منهم مرة أخرى الى مصر ، واستقروا بهـــا أخيرا ٠ وعلى الرغم من هذا التنوع الذى يمكن أن نلاحظه ، فان انعكاسه على الحياة الاجتماعية يكاد يكون ضئيلا الآن وان كان هذا التنوع يبدو واضحا فى أحيان كثيرة فى مأثوراتهم الشعبية ٠

١ ـ المثل الشعبى

لا شك أن الأمثال الشعبية تتشابه تشابهـا كبيرا فى مصر كلها ، على اعتبار أنه لم تكن هناك أية موانع أو حواجز تحول دون انتشارها ، شأنها فى ذلك شأن بقية أنواع المأثورات الشعبية كلها ولكن ذلك لا يمنع أن تظهر بعض التعبيرات التى يتميز بها هذا الاقليم عن غيره من الاقاليـم ، وذلك نابع بالضرورة من الخصائص المحلية التى لا بد من وضعها فى الاعتبار عند دراســة المأثورات الشعبية ، وخاصة فى اقليم كاقليـم الفيوم ، ومن هنا فلن نقف طويلا عنـد الامثال الشعبية التى تشكل قاسما مشتركا بين المصريين العامة ، وان كنا سنشير اليها ، ذلك أننـا سنركز على ما يميز الفيوم بصفة خاصة ٠

لقد سبق أن أشرنا الى أن التنوع البشرى فى الفيوم ، له تأثيره على أسلوب التعبير الفنى هناك وعلى ذلك فهناك بعض الامثال الشعبية التى لا تنشأ الا فى بيئة الفيوم ٠ وأول ما يمكن ملاحظته هو ذلك التنافس القديم بين الفلاحين والبدو ، والذى كان ينعكس على سلوك كل منهما تجـاه الآخر فى مرحلة معينة ، ومن ثم ينسحب أيضا على تعبيرهما كل عن نفسه ، وعن غيره ، فمثلا يقول الفلاحون « اللى يعـرف البدوى طريق بابه يا عذابه » أو « من عرف العرباوى طريق بابه با عذابه » ذلك أنه سوف يكلفهم دائما بأعبـاء لا طاقة لهم بها ٠ فى مقابل ذلك نجد مثـلا آخر يشيع عند الذين يرجعون بأنسابهم الى أصول بدوية « بيت الفلاح مليان بعزن » (بكسر الباء وسكون العين وكسر الزاى وتشديد النــون وتسكينها) ، أى أن الفلاح لا يقر له قرار ، وأنه لا يبالى بشىء ، ويتسم سلوكه بالاستهتار ، فهو لا يفتأ يقول « كأن هذا حدث » أو ؟ كأنه لم يحدث » ٠٠ الخ ٠٠ ولا يعنى هذان المثـلان أن هناك عداوة أو ضغينة بين الفلاحين والبدو ، فالمجتمع الآن قد انصهر فى بوتقة واحدة ، ولكن ظلت هذه البقايا القديمة موجودة الى الآن فى



مثل هذين المثلين فحسب ، دون أن يكون ذلك مرتبطا بسلوك كل منهما ٠

ويمكن أن نلاحظ أيضا ما تفعله البيئة المحلية بأسلوب التعبير من تعديل أو تحوير لكى تضع كلمة مكان أخرى ، أو تعيد ترتيب العبارة وفقا لما هو شائع فى البيئة من ألفاظ أو كلمات ، فالمثل الشعبى المشهور فى مصر كلها والذى يقول « اكفى القدرة على فمها ، تطلع البنت لأمها » يصبح فى الفيوم « اكفى البرمه على فمها تطلع البنت لأمها » ، والبرمة عند الفيوميين هى القدر أو الوعاء عند غيرهم ٠ وفى نفس هذا المعنى هناك مثل يقول « بنت الدليلة دليلة » وتحكى حول هذا المثل قصة ملخصها أن رجلا بدويا تزوج من امرأة وأنجب منها فتاة ، ثم طلق المرأة لسوء سلوكها ، وفى احدى رحلاته التى كان يصطحب فيها ابنته معه ، ماتت الناقة الكبيرة التى تعرف الطريق (الدليلة) ، ومن ثم يمشى خلفها بقية القطيع ، واحتار الرجل ٠٠ ماذا يفعل ؟! فأشارت عليه ابنته بأن يضع مكانها ابنتها لانها تعرف ما تعرفه أمها ، وقالت له « بنت الدليلة دليلة » فما كان من البدوى الا أن قتل ابنته لأنها سوف تكون كأمها ، سيئة السلوك ، مذمومة الخلق والتشابه كبير بين الامثال التى تنسب الى البدو والامثال التى تنسب الى الفلاحين ، ذلك أنها كلها تعبر عن مواقف ، وتجارب انسانية ، لا يختلف عليها اثنان ٠ ولكن الفرق كله يكمن فى الطريقة التى يتم بها التعبير عن الموقف أو التجربة ، أو القيمة الانسانية فمثلا يقول المثل « اللى ما يخشش (أى لا يدخل) النار عشان صاحبه تحرم عليه الجنة » ٠ ويقول المثل الآخر « اللى ما يدارى ع الدم ، ويحمل عيب الرفاجة (الاصدقاء) لا تفرحوا له ان لم (أن جاء) ، ولا تحزنوا ليلة فراحه (فراقه) ٠ » فكل من المثلين يعلى من شأن الرجل الصادق الاخوة الذى يتحمل فى سبيل أصدقائه الكثير ، لا يشكو ولا يتعلل ، ويذم بالطبع ذلك الانسان الذى لا يعرف للصداقة حقوقها ، ولا يقوم بواجبه نحو أصدقائه ٠

وهذه مجموعة من الامثال الشعبية التى وجدناها فى الفيوم تسير على ألسنة الناس ولم نجدها فى أى من المجموعات المطبوعة عن الامثال الشعبية ، وهى واضحة الدلالة على مجتمع الفيوم بكل خصائصه ٠

● **« الف جان ولا شوشان ٠٠ والف شوشان ولا مره عجوزة »**

الشوشان عند أهل الفيوم هو العبد ـ مره ٠ امرأة

ومعنى المثل واضح فى ترتيب درجات السوء التى يراها هذا المجتمع فهو يرى أن أسوأ درجات المكر والخداع وخبث الطوية مرتبطة بالمرأة العجوز ، وأن مكر العبد وخبثه يساوى مكر ألف جنى وخبثهم ٠ وتصوير المرأة العجوز بهذه الصورة الكريهة المنفرة ، صورة مألوفة فى كل تراثنا الشعبى وفى التراث الشعبى العالمى أيضا ، فلم ينسب المجتمع الشعبى للعجائز من النساء أية فضيلة ، ولم يجعل لهن ميزة واحدة من ميزات الطيبة أو الكرم أو الخلق القويم ، وأكثر ما يتضح ذلك فى « الحواديت » التى يلعب فيها هذا النوع من النساء دورا هاما فى توجيه دفة الأحداث فى « الحدوتة » ، ويمكن لمن يقرأ « ألف ليلة وليلة » أن يلمس هذه الحقيقة فى الكثير من حكاياتها ٠

● **« التمر ما يجيبنه مراسيل » (بكسر الياء والجيم وفتح الباء ، وتشديد النون وفتحها)**

التمر : البلح ، يجيبنه = يأتى به ، مراسيل: رسل ذلك لأنهم سوف يأكلونه فى الطريق ٠

● **« حاله حال الديك فوج الرمه يوم الريح »**

فوج : فوق ـ الرمه (بتشديد الراء وضمها) الحبل الذى تشد به الخيمة ٠

ويضرب للانسان الذى تدهورت أحواله ، وتلاعبت به الايام ، فأصبح حاله كحال الديك الذى يقف فوق حبل الخيمة فى يوم عاصف ، شديد الريح ، ومن تلقى به الرياح ذات اليمين وذات الشمال ٠

● **« خلى قايمك جريد ، وكوبريك حديد »**

القايم : العامود الذى تستند اليه الخيمة ـ الكوبرى : الجسر

ويعنى المثل أن الإنسان عليه أن يجعل العامود الذى يسند خيمته عليه من جريد النخل ، حتى اذا اضطر الى ترك بيته لأى سبب من الاسباب لم يحزن عليه ، وأن يجعل الصلة بينه وبين الناس مستندة الى جسر من حديد ٠

● **« دز وليدك للغسابة ، يجيب مشيسله م العيدان »**

دز : ابعث ــ وليدك : ابنك

والمعنى أن الولد سوف يختار أو يأتى بما يشبهه ، ومن ثم يمكن الحكم عليه ، وعلى رجولته

● « الديك مجيل ع الرحاية »

مجيل (بكسر الميم وفتح الجيم وتشديد الياء مع كسرها وتسكين اللام) : نائم وقت القيلولة
الرحاية : الرحا

ويعنى المثل أن أصحاب البيت فقراء ، حتى أن رحاهم لا تطحن ومن ثم فقد اتخذها الديك مكانا ينام عليه ٠

● « الضحك عند السلوه »

ولهذا المثل قصة ملخصها أن رجلا غشاشا كان يبيع الخيوط التى تستخدمها النساء فى نسج الثياب والشيلان وما الى ذلك ، قام بلف خيوطه على حجر ، وعندما جاءت النسوة لكى يشترين منه ، أعجبهن ثقل الخيط ، وعندما سألن عن السعر وجدنه رخيصا بالقياس الى ما تعودن أن يشترين به من قبل فدفعن للرجل الثمن الذى طلبه ، وسرن يتضاحكن ويتغامزن على غفلته ، فنظر اليهن الرجل قائلا هذه العبارة التى سارت مثلا بعد ذلك وكأنه يقول لهن « انتظرن حتى يأتى وقت الغزل وسوف نرى من منا الذى سيضحك » ٠

٣ ــ الحزر (اللغز ــ الفزورة)

يستعمل المجتمع الشعبى فى الفيوم كلمة « حزر » (بكسر الحاء وفتحها وسكون الزاى) للدلالة على ما اصطلح الدارسون على تسميته « لغزا » بينما تشيع فى مناطق أخرى كلمة « فزورة » لتدل على نفس المعنى المقصود من « الحزر » أو « اللغز » ٠ وفى رأينا أن استخدام كلمة « حزر » أكثر تعبيرا عن طبيعة ذلك النوع من أنواع المأثورات الشعبية من غيره من الكلمات أو المصطلحات ، فالحزر لغة هو « التقدير » ، والفعل منه يعنى الدعوة الى التخمين والحدس « حزر الشىء يحزره حزرا قدره بالحدس » ٠

ويأخذ الحزر فى الفيوم ــ كما هو الحال فى بقية انحاء المجتمع المصرى أشكالا عديدة ، كما أنه يؤدى وظائف متشابهة أيضا ٠ ويمكن لنا أن نلمس عند استعراضنا لمجموعة الحزر التى جمعت من الفيوم ، تشابها واضحا بينها وبين غيرها مما جمع من أقاليم أخرى ، ذلك أن الحزر شأنه شأن المثل يتسم بسمات خاصة تجعله سهل التداول والحفظ والانتشار ٠ ولكننا على الرغم من ذلك يمكننا أن نلمس أيضا قدرا من المحلية فى الحزر فى الفيوم ، تتركز فى استخدام التعبيرات المحلية الشائعة هناك ، أو الاماكن المعروفة لدى الناس فى الاقليم ، ولكن يظل الشكل العام للحزر ــ والاجابة عليه واحدا ٠ فمثلا هناك حزر يقول « أبويا جايب لى كيلة فول بدرتها من هنا لسنهور » والاجابة هى « النجوم » فى حين نجد هذا الحزر فى منطقة أخرى « أبويا بدر لى كيلة فول من هنا لاستامبول » والاجابة بالطبع هى « النجوم » أيضا وواضح أن الخلاف هنا يتركز فى كلمتى « سنهور » و « استامبول » ، فسنهور قرية من قرى الفيوم ، اما استامبول فهى مدينة تركية وفى هذا الحزر « قدرة (أوقفه) من غير ودان متعلقة فى رقبة العبد الغلبان سنجده موجودا فى الفيوم ، ولكن الاكثر شيوعا على الألسنة هو هذه الصورة منه « نكله من غير ودان ، متعلقة فى رقبة العبد الغلبان » والكلمة عند أهل الفيوم هى القدر الكبير ، وهى الكلمة المستعملة فى الحياة العامة هناك للدلالة على القدر ٠

كما يمكن لنا أن نميز أيضا فى الحزر بين ما أبدعه البدو ، وما أبدعه الفلاحون وغيرهم ، فهذه المجموعة التى تتناول السفينة بالوصف ، والسؤال عنها فتقول :

١ ــ حامل ومحمول ، ناشف ومبلول ٠

٢ ــ الكانون ميه (ماء) ، والحلة خشب واللحمة تتكلم ، شوفوا العجب ٠

٣ ــ نبتها نبت الشزر
غير الشزر بأوراجه
مشيها مشى الفرس
غير الفرس عراجه (١)

---

(١) الشزر : الشجر
بأوراجه : بأوراقه
عراجه (بتشديد الراء) : تتصبب عرقا

يتضح فيها دون شك ، النظرة التى نظر بها قائلو الحزر الى الشيء موضوع السؤال ، وكيف تناول كل منهم موضوعه ، فبينما نجد الحزر الثانى قد استخدم الاشياء الموجودة فى منزل الفلاح ، وفى متناول يده ، نرى الحزر الثالث ، الذى يتضح فيه تأثير البدو من ناحية اللغة ، ومن ناحية الصورة أيضا قد استخدم أيضا الاشياء المألوفة لديه ، مما يحيط به بيئته أو قريبة منه .

ويرتبط الحزر أيضا بالحكايات الشعبية ، اذ من المألوف فى بعض الحكايات أن يلقى الحزر الى بطل الحكاية ، لاختبار قدراته ، وامتحانه ومتى نجح فى حل الحزر والاجابة عليه ، كان ذلك ايذانا له بالوصول الى غرضه أو الحصول على قوة خارقة يتمكن بها من تحقيق ما يريده ففى احدى الحكايات التى سجلت من الفيوم ويمكن أن توجد فى مصر عامة، أن الشاب (بطل الحكاية) يجد رؤوسا كثيرة معلقة على باب قصر الملك مثلا فيتساءل عن السر فى ذلك ، فيخبره أحد الرجال المسنين بالسبب ، وهو أن بنت الملك تطلب كل من يتقدم للزواج منها ان يجيب على حزر تطرحه عليه ، فاذا فشل فى حله عوقب بالقتل ، أما اذا نجح فى الاجابة على الحزر ، فانها سوف تتزوجه ، ومن الطبيعى أن ينصح الرجل المسن ، الشاب بألا يقدم على هذه التجربة ، وألا يفكر فى المجازفة حرصا على شبابه ولكن الشاب يقدم ، ثم ينجح فى معرفة الاجابة على الحزر وتكون النتيجة بالطبع أن يكافأ بيد الأميرة .

وهذه بعض نماذج من الحزر جمعت من الفيوم

١ ـ حافرها فى رأسها ، وعينها فى ديلها

٢ ـ تمشى وتجر ضفايرها وراها (الابرة)

٣ ـ أوضة من بره خضره ، ومن جوه حمره ،
وسكانها عبيد (البطيخ)

٤ ـ شكلها زى اسمها (البيضة)

٥ـ جامعنا ماله باب ، والميه ماليه الاعتاب (١)

٦ ـ مشمشة بتدور فى طبق بنور (الساعة)

(١) الميه : الماء ماليه : تملأ

٧ ـ الست ام جلاجل ، نازله تسلم ع الراجل
(القله)

٨ ـ سطحنا مليان قلقاس ، صبحنا مالقيناش
ولا راس (٢) (النجوم)

٩ ـ عبد عبيد ، بيقلب فى صبايا بيض
(عود الفرن)

١٠ـ أبويا بنى لى بيت يا عز بنيانه ، تعد
نجوم السما ولا تعد طيقانه (الغربال)

١١ـ الميه فوق كتفها وهيه عليه دايره (الساقية)

١٢ـ ستك عيوشة .. أم الشعور منكوشة
ان حمرت عينها ..تتلم الناس حواليها(٣)
(النخلة)

١٣ـ جاى من بعيد ، بالطبل والزغاريد (القطار)

١٤ـ قد القالب ونازل السوق يطالب (قدح الكيل)

١٥ ـ الدنيا تشتى والكوم يعلى
(المنخل والدقيق)

١٦ـ قد النص وعينها بتبص (الترمسة)

١٧ـ شجرتنا ياسمين ياسمين .. تطرح عنب
وتين
وفيها كل عنقود تلاتين .. (السنه)

١٨ـ لونى أسود وقلبى أبيض (لوز القطن)

١٩ـ قد النمله ويعمل عمله (عود الكبريت)

٢٠ـ حاجة فى السوق كل من شافها
يعبطها (الحصيرة)

٣ ـ الأغنية الشعبية

تتعدد الاغانى الشعبية ، بتعدد مناسباتها ويختلف شكلها باختلاف الاطار الذى تعيش فيه فالاغنية الدينية مختلفة عن أغنية العمل ، وهما مختلفتان عن أغانى الافراح .. كما أن هناك أشكالا أخرى تدخل تحت مصطلح الاغنية الشعبية كالموال ، والمجرودة ، والشتيوه (بكسر الشين والتاء وتشديدهما) ، وتختلف عن بقية

(٢) مليان : ملىء مالقيناش : لم نجد
راس : رأس
(٣) ستك : جدتك أو سيدتك
حواليها : حولها تتلم : تتجمع



الانواع الاخرى اختلافا كبيرا ، يتجاوز الشكل الى المضمون أيضا • ويتميز مجتمع الفيوم بانه يحتفظ بكل هذه الانواع التى يمكن أن تكون فى مصر كلها ، ولكنها لا تتوافر كلها معا الا فى اقليم الفيوم •

ان الأغانى الشعبية ـ متميزة فى ذلك عن غيرها من ألوان الابداع الشعبى ـ أوثق ارتباطا بالمناسبة التى تغنى فيها ، ومن ثم فانها تكتسب اهميتها من الوظيفة التى تؤديها ،مرتبطة بالمناسبة فاذا أضفنا الى ذلك العوامل الاخرى ، مثل طبيعة البيئة التى تنتشر فيها هذه الاغانى ، والناس الذين يغنونها ، نستطيع أن نفسر وجود الاشكال العديدة من الاغانى الشعبية التى تشتهر بها الفيوم ولن نستطيع ـ بالطبع أن نتتبع جميع الأغانى الشعبية فى الفيوم ولكننا سنذكر بعضا منها ، مؤكدين ما سبق أن أشرنا اليه من أن التنوع الطبيعى لبيئة الفيوم ، وكذلك التنوع البشرى قد انعكسا على المأثورات • هناك ، ويحتاج الامر منا قدرا من التفصيل هنا لبيان طبيعة الاغانى الشعبية فى الفيوم • ان البيئة الطبيعية فى الفيوم تختلف من منطقة الى أخرى فى داخل الاقليم نفسه فبينما نجد مناطق بأكملها تشتهر بزراعة الفاكهة ويطلقون عليها هناك « أرض الجناين » نجد مناطق أخرى لا تزرع غير المحاصيل التقليدية كالقمح والفول والقطن وما الى ذلك ، كما نجد بحيرة قارون التى يقوم على شاطئها نوع آخر من الحياة التى تتركز حول صيد السمك وتسويقه • وعلى ذلك فمن الطبيعى أن نجد بعض الاغانى التى تدور حول الفاكهة التى تشتهر بها الفيوم وأهمها « العنب » الذى الذى يعرف فى مصر كلها باسم « العنب الفيومى »

•• فتغنى الفتيات فى موسم جمع العنب :

المغنية :

عنبى يا عنبى •• يا بكساوى يا عنبى

المرددات:

عنبى يا عنبى •• يا بكساوى يا عنبى

المغنية :

عنبى ع السجيفه •• زى الفضة النضيفة

والحبايه منه بتعريفه •• عنبى ياعنبى

المرددات:

عنبى يا عنبى •• يا بكساوى ياعنبى(١)

---

(١) بكساوى : نسبة الى قرية « أبو كساه » وهى قرية مشهورة بزراعة العنب فى الفيوم .

السجيفة : الاعمدة الخشبية التى يصنعها الفلاحون لكى ينمو عليها العنب

الحباية : الحبة ـ حبة العنب ـ تعريفة : نصف قرش

المغنية : عنبنا كل الناس عارفاه ..
زى الشهد يا محلاه ..
والحبايه منه بتعريفه .. عنبى يا عنبى

المرددات: عنبى يا عنبى .. يا بكساوى يا عنبى

وترتبط البحيرة باغانى الصيد التى يغنيهـا الصيادون أثناء عملهم فى البحيرة ، ويحفظ الناس هناك كثيرا من الاغانى التى تناسب طبيعـة الصيد فى البحيرة ، والتى تختلف عنهـا فى بحيرات أخرى كالمنزلة أو البرلس ، ذلك أن عمق البحيرة قد جعل المراكب التى يستخدمهـا الصيادون ذات مواصفات خاصـة تختلف عن المراكب التى تستعمل فى البحيرات الاخرى ، فبينما تسير المراكب فى بحيرة قارون عن طريق قوة الدفع التى تحدثها المجاديف ، تتميز الاخرى باستخدام الشراع الذى يجعل المجاديف بالنسبة اليها غير ذات قيمة ، وقد أثر هذا دون شك على حجم كل من النوعين ، وعدد الرجال المسموح بوجودهم على ظهر المركب .. كما أثر أيضا على ايقاع الاغنية ذاته الذى يستمد من ايقـاع حركة العمل نفسها . فيغنى الصيادون فى بحيرة قارون وهم يجدفون اثناء توجههم الى مكـان الصيد :

× احد الصيادين : كل ما يشدوا المحامل
= بقية الصيادين : للنبى قلبى يهيم
– بقية الصيادين : للنبى قلبى يهيم
× احد الصيادين : كل ما يشدوا المحامل
– بقية الصيادين : للنبى قلبى يهيم
× احد الصيادين : حمل الهادى وشال
– بقية الصيادين : حمل الهادى وشال
× احد الصيادين : حمل الهادى وشال
× احد الصيادين : حمل البرسيم الاخضر
– بقية الصيادين : واتبع روس الجبال
× احد الصيادين : حمل الهادى وشال
– بقية الصيادين : حمل الهادى وشال
× احد الصيادين : لاسعى وازورك يا نبى
– بقية الصيادين : وارمى حمولى عليك
× احد الصيادين : ع الزين يا عين صلى
– بقية الصيادين : ع الزين يا عين صلى

وتتبع هذه الاغانى من ناحية المضمون الاسلوب الشائع فى أغانى العمل كلها ، على تنوع بيئاتها، ونوع العمل المؤدى ، من توسل بالنبى ، والتوجه اليه بالدعاء ، ابتغاء لشفاعته ، ورجاء فى وفرة الرزق . ويوجد الى جانب هذه الاغانى أغـانى اخرى يبدو فيها الطابع المحلى من ناحية المعنى المعبر عنه فالاغنية التى تقول :

× احد الصيادين : وان حاصلك ضيم نادى
— بقية الصيادين : يا امام على ..

تتجه الى « على ميزار » وهم يعتقدون أنه ولى البحيرة وحاميها ، ومن ثم نجدهم دائما يذكرونه فى أغانيهم ، كما أنهم يحتفلون بمولد شـهير فى قرية « شكشوك » والقرى الاخرى على شاطىء البحيرة ، هو مولد « أولاد ميزار » وهناك عائلة مشهورة فى مركز أشنواى هى عائلة « ميزار» التى ينتسب اليها هذا « الولى » أو تنتسـب هى اليه .

ولا تقتصر أغانى الصيد بالطبع على التعبير عن المضامين الدينية ، سواء كانت موجهـة الى الرسول عليه الصلاة والسلام ، أو أحـد الاولياء ، وانما هناك الكثير من الاغانى التى يتغزل فيها الصيادون بحبيباتهم ، ويتغنون فيهـا بمشاعرهم وأحاسيسهم :

× أحد الصيادين : يا بت حمر الجدايل
— بقية الصيادين — الموردة
× احد الصيادين : وعس الله يا كحيل العين
— بقية الصيادين : يرميك الطياب عندى

كما يغنون بعض الاغانى التى تشتهر ألحانها فى مصر كلها ، ولكن بكلمات مختلفة تنبع من طبيعة عملهم فيقولون :

× احد الصيادين : صيادين .. صيادين .. صـيادين
ومعانا الشبك صيادين ..
– بقية الصيادين : صيادين .. صيادين .. صـيادين
ومعانا الشبك صيادين ..
ومعانا الشبك صـيادين .. وعلى
الله متكلين

يارب نروح منصورين .. ومعانا
الشبك ..

× احد الصيادين : صيادين .. صيادين .. صيادين
ومعانا الشبك صيادين . .

– بقية الصيادين : صيادين .. صيادين .. صيادين
ومعانا الشبك صيادين . .

— بقية الصيادين : صيادين صيادين ومعانا الشبك
صيادين

× أحد الصيادين : الصيادين مع الشبك .. وأنا حبى
معاك شبك
البورى حبك ع الشبك .. ومعانا
الشبك (١)
صيادين .. صيادين ومعانا الشبك
صيادين

وهناك نوع آخر من أغانى العمل ، تشتهر به المجتمعات الزراعية ، وتتميز هذه الاغانى بعدم خضوعها لايقاع منتظم ، اذ أن العمل نفسه غير منتظم الحركة • ومن هذا النوع كثير من الاغانى التى تغنيها الفتيات أثناء جمع القطن ، أو يغنيها الفلاحون أثناء حرثهم الارض ، أو مراقبتهم الساقية ، فمن أغانى المحراث التى يغنيها الفلاحون فى الفيوم هذه الاغنية :

يا ما التراب بيلم يا حبيبى •• يا ما التراب بيلم
بيلم يا حبيبى •• ومن كل عدرا ••ومن كل عدرا
راخيه الدلال •• (٢)

ومن الاغانى التى تغنى أثناء دوران الساقية:

يا أم المال ويا أم المال
واش تعملى بالمال يا أم المال
والمال يفنى والرجال رس مالى ••• هوى
على أبو زيدى •• على أبو زيدى
وأنا ريت من تبكى على أبو زيدى (٣)

وقلعت ثياب العز ولبست سويدى ••• هوى

ولاتختلف الأغانى التى تغنيها الفتيات أثناء جمع القطن عن الاغانى التى تغنى فى مناسبة الاحتفال بالعرس ، فهى تتشابه معها تشابهها كاملا ، شكلا ومضمونا ، بل ان كثيرا منها مما يقال فى هذه المناسبة •

وتتنوع الاغانى الشعبية ، وتتنوع المناسبات فهى تصحب الطفل منذ ميلاده ، وتسير معه خطوة خطوة ، لترافقه فى رحلة الحياة ، وفى كل مرحلة ، تجد ما تستطيع أن تسهم به فيها ، فهى تحتفل بميلاده ، وتحتفل بختانه ، وتتبع فى ذلك الاسلوب المعروف فى مصر كلها ، ذلك أنه لا اختلاف بين اقليم الفيوم ، وبين غيره من الأقاليم المصرية الاخرى ، فى العادات التى ترتبط بهاتين المناسبتين ، فهى تكاد تكون متفقة تماما، الا فى بعض الاحوال الخاصة التى لا يقاس عليها ويرجع الاختلاف عادة الى الظروف الاجتماعية السائدة فى المجتمع ، ومدى أهمية المكانة التى تحتلها الاسرة ، ومن ثم فقد يقتصر الاحتفال على الغناء الذى تغنيه سيدات الاسرة وفتياتها فحسب ، وقد يلتمس عرس أحد الاقارب لكى نجد اطارا مناسبا لختان الطفل والاحتفال به ، احتفالا لا يكلف جهدا كبيرا ، أو مالا كثيرا ، وهو مظهر مألوف فى المجتمع المصرى عامة •

وتختلف زفة « المطاهر » من قرية لأخرى ، فبعض القرى تزفه على « ظهر حصان » ،وبعضها الآخر يزفه على « جمل » وقد تؤجر عربة لزفافه فى بعض الاحيان ، فاذا ما جرى الاحتفال بختان الطفل فى اطار مناسبة عرس ، زف الطفل مع العروس •

وقد تنحر الذبائح ، ويدعى الاهل والاقارب والاصدقاء ، وقد يقتصر الامر على مجرد اعلام



---

(١) حبك : شبك والتصق
(٢) بيلم : يجمع – عدرا : عذراء
(٣) اش : ماذا – رس مالى : رأس مالى – كنزى الذى لا ينفد ريت : رأيت – ثياب : ثياب – سويدى : ملابس سوداء

أفراد الاسرة ودعوتهم فحسب، ومن ثم يجرى الاحتفال في اطار الاسرة ، دون غيرهم من الاهل أو الاصدقاء • ويندر أن يصحب الاحتفال بختان الاطفال في الفيوم أي مظهر من مظاهر الاحتراف سواء في الغناء أو في غيره ، ذلك أن المجتمع قادر بوسائله الخاصة التي يتبعها في مثل هذه المناسبات التي يسهم فيها كل فرد من الافراد بما يستطيعه ، على القيام بتبعات الاحتفال ومهامه فكل سيدة ، وكل فتاة في مثل هذه المجتمعات تحفظ الكثير من الاغاني الخاصة بهذه المناسبة وغيرها من المناسبات •

وتدور هذه الاغاني في الاغلب الاعم حول الطفل نفسه ، وأسرته والحلاق الذي كان — ولا يزال في بعض الاحيان — يقوم بعملية الختان كهذه الاغنية التي يمكن أن نجد لها نصوصا متشابهة — نصا ولحنا — في مصر كلها

المغنية :

داري يا مزيــــن داري

سمعني عياط الغالي (١)

المغنية : آدي أمه قاعدة مجلية

وآدي أخته قاعدة مجليه

وآدي خاله شايل الصينية

بيلم النقوط للغـــالي

المرددات : داري يا مزين داري

سمعني بعياط الغالي ••

المغنية : وآدي أمه قاعدة شلبية

وفي ودنها الحلق بميـه

وآدي عمه شايل الصينيه

بيلم النقوط للغالي ••

المرددات : داري يا مزين داري

سمعني بعياط الغالي (٢)

ويكبر الطفل ، ويستوي عوده ، ويصبح شابا يبحث له المجتمع عن زوجة ، ليكون أسرة جديدة ،

ولا تتركه الاغنية الشعبية فهي معه تصحبه دائما فاذا ما راقته فتاة ، طلب الى أبيه أن يخطبها له ، ذلك أن المجتمع يستنكر أن يقدم الشاب على خطبة الفتاة بنفسه ، ومن ثم يذهب أبوه لكي يفاتح والد الفتاة — بعد أن تكون الامهات قد لعبن دورهن في التمهيد لهذا اللقاء — في أمر الزواج ومتى وافق الاب — والد الفتاة — كان هذا ايذانا بالبدء في تنفيذ الخطوات التالية للموافقة من قراءة الفاتحة ، ثم الاتفاق على المهر وما الى ذلك •• كما يصبح هذا ايذانا للأغنية أن تنطلق معبرة عن الفرحة والبهجة بهذا الحدث السعيد المغنية :

المغنية : اجاويد أناسبهم •• تنيت أدور على •

المرددات : الاجاويد أناسبهم تنيت أدور على •

الاجاويد أناسبهم تنيت أدور على •

المغنية : الاجاويد أناسبهم تنيت لما رماني الهوى

على مصاطبهم •• لما رماني الهوى ••

على مصاطبهم •• عملوا عليه عشان ••

خمسة حرير •• وخمسة بن قهوتهم •

تنيت أدور على ••

الأجاويد أناسبهم •• تنيت أدور على •

فالأغنية تقول انه ظل يبحث عن كرام الناس لكي يصهر اليهم ، وها هو قد وجدهم • وتصف أغنية أخرى الفتى والفتاة — العريس والعروس — فتقول :

المغنية :

تاخد زين وتعـــاود

يا زين يا زين تاخد

المرددات

تاخد زين وتعـــاود

يا زين يا زين تاخد

المغنية

تاخد زين وتعـــاود

يا زين يا زين تاخد

تاخد عيون ســـود

مكحولة بلا مراود

تاخد عيون ســود

---

(١) المزين : الحلاق وهو الذي يقوم بختان الطفل عياط : بكاء

(٢) آدي : هذه — مجلية (بتشديد الياء) : في أم زينتها — شلبية : جميلة — بميه (بكسر الباء والميم وتشديد الياء) : يساوي مائة جنيه

مكحولة بلا مراود
والنـــاس تاجى لك
تديهـــا وتتجـــاود
وأنـا اللى آجى لـــك
تقول لى من بعيد عـاود
يازين .. يازين تاخد (١)
تاخد زين وتعـــاود
يازين يازين تاخد (٢)

ويمثل هذا النوع من الاغانى جانبا كبـــيرا ، وثريا فى الوقت ذاته ، فى بناء الاغنية الشعبية فى مجتمع الفيوم ، وفى المجتمع المصرى عامة ، بل فى كل المجتمعات الانسانية ، ذلك أن أغانى الغزل والحب ، من أقدم أنواع الاغانى التى عرفهـــا الانسان ، فالحب عاطفة يتميز بها الانســـان عن غيره من الكائنات ، ومن ثم فان التعبير عن هـذه العاطفة وانعكاساتها وتأثيرها فى نفس الانسان من أهم وظائف هذا النوع من الاغانى الشعبية . وتأتى أهمية أغانى الخطبة والزواج من أنهـــا تساير فترة الاحتفال بمناسبة من أهم المناســبات التى تمر بحياة الفرد ، بل لعلها أهمها جميعـــا منذ يبدأ فى اختيار الفتاة حتى اتمام الزفاف ، فهى تصحب الاحتفال باتمام الخطبة ، وتقـديم الهدايا ، وشراء جهاز العرس ، وليالى الفرح ـ « ليلة الحنة ، وليلة الدخلة » وهى أكثر أنـواع الاغانى انتشارا بين النساء عموما ، وليس ذلك بالغريب أو الشاذ ، فالنساء قد اشتهرن بغنـــاء كثير من أنواع الاغانى الشعبية ، وهناك رأى يقول ان الاغنية الشعبية من صنع المرأة عامة . وتستوعب هذه الاغانى كل أشكال الاغنية الشعبية تقريبـا كما تستوعب موضوعات عديدة تتصل بالعـروس وجمالها وصفاتها التى تتميز بها ، واسرتهـــا التى تعتز بها .. الخ .. هذا الى جانب الحديث عن علاقات الحب التى تعبر عنها تلك الاغـانى فى بساطة مستعيرة لذلك صورا مألوفة ، مفهومة من المجتمع ، فتقول احدى هذه الاغنيات :

المغنية
من محبتكم .. صبحت أنا زى السفايه
المرددات: من محبتكم .. صبحت انا زى السفايه
من طول غيبتكم .. الشعر الأسمر نسل
من طول محبتكم الشعر الاسود نسل
من طول غيبتكم صبحت أنا زى السفايه
من محبتكم صبحت انا زى السفايه (١)

وتقول أغنية أخرى :
الحب ما هوش بالفلوس
الحب تبع الهـــوى
الحب ما هوش بالفلوس
الحب تبع الهـــوى
وان كنت قايل عليـــه
هات لى أساور فى ايديه
وامك وابوك جوه عنيه
لما اتلاقينا ســـوا
الحب ما هوش بالفلوس
الحب تبع الهـــوى

وهذه أغنية ثالثة تتحدث عن أحاسيس الفتاة ومشاعرها تجاه من تحب فى أسلوب بســـيط يتناسب مع البيئة التى تنتشر فيها هذه الاغانى :

سلبت عقلى معاك رايح تغيب يا جميل
سلبت عقلى معاك رايح تغيب يا جميل
سلبت عقلى معاك .. السيدة تحرسك
وأبو العينين وياك .. القلب مايكرهك
والعين ما تنساك .. رايح تغيب يا جميل

وتصور هذه الاغانى فيما تصوره ، المثل الاعـلى للرجل ، ونموذج الحسن والجمال الذى تطمح كل فتاة أن تصل اليه ، وهو بالضرورة متحقق فى العروس . وتعطى هذه الاغانى صـــورة واضحة لمختلف العلاقات والعادات التى تصاحب الزواج منذ مراحله الاولى حتى اكتماله « بالليلة الكبيرة » ليلة الزفاف .

---

(١) تاخد : تأخذ ـ زين : فتاة جميلة ـ وتعاود : الينا .. ـ تاجى : تأتى اليك وتقصدك ـ تديها (بكسر التاء وتشديد الدال) : تعطيها .. وتتجاود : وتجود عليهم بالكثير ـ آجى لك : آتى اليك ـ عاود : عد ، ارجع

(٢) الاجاويد : كرام الناس ـ تنيت (فتح التـاء وتشديد النون) : ظللت

---

(١) السفايه : معروفة ، والمعنى انها قد أصبحت نحيلة العود لطول بعد أحبائها عنها . كما أن شـــعرها الجميل قد بدأ يتساقط من طول التفكير فيهم ، والحزن لفراقهم .

المغنية :

والبرق بيـــلالى

يا عروسه يا ام الصـفا

المرددات : والبرق بيـــلالى

ياعروسة يا أم الصفا (١)

المغنية : والبرق بيلالى

لو كان أبوكى شيخ بلد

وعمـــك الوالى

لو كان أبوكى شيخ بلد

وعمـــك الوالى

لا هجم عليكى البلاد

يا فرحـــتى يسانى

وآخد حمار شـــفتك

فى صـــحن قشيانى

وأقول حلالى يا عروسـة

دفعت فيكى مـــالى

يا عروسه يا ام الصفـا

والبرق بيـــلالى

يا عروسه يا ام الصفـا

ويتميز المجتمع فى الفيوم بوجود أكثر من شكل من أشكال الاغانى التى تؤدى فى هذه المناسبات، وأول هذه الاشكال ، هو الشكل العادى الشـائع فى المجتمع المصرى كله ، ويمثله الأغـــانى التى وردنا نماذج منها فيما سبق ٠

أما الشكل الثانى فهو « المجروده » ، وهى أغنية ذات شكل خاص ، وتختلف لغتها عن لغة الاغانى الشعبية العادية ، اذ تغلب عليهـــا اللهجة البدوية ، وهى أكثر انتشارا فى المناطق التى يرجع الناس فيها أنسابهم الى أصول بدوية ولكنها مع ذلك أصبحت — مع ما يصحبهـــا من رقص — جزءا من تقاليد الاحتفال بالزواج فى الفيوم عامة ، سواء فى مناطق البدو ، أو فى بيئات الفلاحين ٠ والمجرودة نوعان ، نوع يقال أثناء رقص الحجالة — « كف العرب » — وآخر يقال له « مجرودة العصا » ولا يصحب هـــذا النوع الاخير رقصا من أى نوع ٠ ويطلق بعض المغنيين الذين يشـــتهرون بأداء هذا اللون من الاغانى ، على تلك التى تصحب الرقص اســـم « شتيوه » (بكسر الشين وتشـــديد التاء) ويقسمونها الى « شتيوه بذيل » وهى طويلة نوعا ما عن القسم الثانى ويطلقون عليه اسم «شتيوه» فحسب ٠ ومن أمثلة « مجرودة العصا » هـــذا الجزء :

المغنى :

بان جفاها ٠٠ بان جفاهـــا ٠٠ لانسى وجتا ٠٠

بان جفاها ٠٠ درنا عزم وفارجناها ٠٠ لانسى وحبا ٠٠

المرددون:

بان جفاها ٠٠ بان جفاهـــا ٠٠ لانسى وجتا ٠٠

بان جفاها ٠٠ درنا عزم وفارجناها ٠٠ لانسى وجتا (٢)

بان جفاها ٠٠ لانسى وجتـــا ٠٠ بان جفاها ٠٠

درنا عزم ٠٠ وعزما زين ٠٠ وفارجنا مكحول العين

ان كان عرفوا فى النجع اتنين ٠٠

وجتا ٠٠

ازاى تمشى والصلح معاها ٠٠ لانسى وجتا ٠٠

لانسى وجتا ٠٠ بان جفاها ٠٠

درنا عزم ٠٠ وعزم صحيح ٠٠وفارجنا بودور يميح

منين تمشى يسفاه الريح ٠٠ ومنين تجمد ترميه وراها

لانسى وجتا ٠٠

---

(١) بيلالى : يتلألا ٠

(٢) وجتا : الوقت — والمعنى الوقت الذى عشناه معا ٠ فارجناها : فارقناها ٠٠ درنا عزم : صممنا على ما انتويناه من فراقها ٠

لانسى وجنا • بان جفاهـــا •• بان جفاها (١) •• الى

وطريقة غناء هذا النوع من المجاريد أن يجاس ثلاثة أو أربعة من الرجال ، متقابلين ومعهـــم عصيهم ، ويبدأون فى الغناء ، وهم يخبطون عصيهم بعضها البعض فى ايقاع رتيب متكرر • أمـــا « الشتيوه » فهى تسير على هذا النمط :

المغنى :

أهلا وسهلا مرحبتين •• احنا بوجودك

مبسوطين ••

المرددون:

احنا بوجودك مبسوطين ••

المغنى : احنا بوجودك مبسوطين ••

احنا بوجودك مبسوطين ••

أهلا وسهلا مرحبتين •• احنا بوجودك

مبسوطين ••

ان جيتنى يا عين الى طار •• نشـــكى

لك من ضيم جدر ••

نشكى لك من ضيم جدر ••
نشكى لك من ضيم جدر ••
نشكى لك من ضيم جدر ••
جدر ياهوه ••جدر ياهوه••جدرياهوه
جدر يا أصحاب الصوب نهوه ••
جدر ياختى •• جدر شوره عارف بختى
انحول يسبجنى ع الدار ••
انحول يسبجنى ع الدار (١)

وبعد أن تنتهى « الشتيوه » ، التى تصحب رقص الحجالة ، يغنى المغنى مقطعا صـــغيرا يسمونه « غنيوه » (بكسر الغين وتشـــديد النون وكسرها) ، فى نغمة مختلفة تماما ،وهذه واحدة منها تحمل شكوى أحد المحبين من أن حبه قد أذهب عقله ، وجعله لا يدرى من أمره شيئا ، وهى فى شكلها الكامل كالآتى :

خليت يا عزيز •• العجل مدارا على ليســار برم

ويبدأ المغنى فى غناء « الغنيوة » من جزئها الاخير لمادة وهو « على ليسار برم » فيغنيه مرتين أو ثلاث مرات ، ثم يغنى الجزء الأول وهـــو « خليت يا عزيز العجل » مرتين وأ ثلاثا أيضا ، ثم يعود مرة أخرى ليغنى « برم على ليسار برم» نفس عدد المرات ، وينتهى بعد ذلك « بالقفلة » — على حد تعبيرهم — وهي « مدارا على ليساربرم» فتنطلق الزغاريد » ، وتطلق الاعيرة النـــارية ، ويبدأون مرة ثانية فى « شتيوة » جديدة وهكذا وقد يستريحون قليلا ، وعندئذ يرتكز واحـــد منهم عند رجلى « الحجالة » ويلقى ببعض أبيات من الشعر الشعبى كهذه الأبيات :

انتى دوا روحى •• وانت سبايب علتى وجروحى
وخليتينى كيف المضروب بالمارتينى ••
يا ريتنى ما ريتك ولا ريتينى ••
خدتى عجلى وتوهتينى ••
حتى أهلى •• وحتى ناسى •
وحتى أصحابى •• كما نسيتينى (٢)

ومتى انتهت القصيدة ، قاموا جميعا ، وأطلق من يحمل منهم سلاحه ، بعض الطلقات النارية ثم تعاد الكرة مرة أخرى •

هذه نماذج للأشكال التى يتميز بها الغنـــاء الشعبى فى الفيوم ، ولكن الحقيقة أن مجتمعات أخرى تتميز بوجود بعض هذه الأشكال فيها ، ولكنها قلما تجتمع جميعها الا فى مجتمع الفيوم للأسباب التى سبق أن ذكرناها •

---

(١) يا عين اللى طار : يا جميلة العينين — ضيم جدر : ضيم القدر وظلمه — جدر يا أصحاب الصـــوب نهوه : قدر ظالم يا أصدقائى ساعدونى عليه ••

جدر شوره عارف بختى : قدر لا أستطيع منـــه فكاكا ، فهو حظى يلازمنى أينما كنت ••

انحول يسبجنى ع الدار : نتباعد عنه ، ولـــكنى أجده دائما يسبقنى الى بيتى ••

(٢) اش : ماذا — وس مالى : رأس مالى — كنزى ارك ، ولم ترنى خدتى عجلى : سلبت عقلى — اخلتينى : تركتينى — المضروب بالمـــارتينى : بالمضروب بالمدفع الرشاش •

الحكايات الشعبية :

لا يشذ اقليم الفيوم فيما يجمعه بين جنباته من أنواع الحكايات الشعبية التى يحتفل بهـا الناس هنـاك فيما يرتبط بأنواع المأثـورات الشعبية الاخرى ، فكما نجد فى الفيوم كل أنواع الاغانى الشعبية والامثال وما الى ذلك ، يمكن لنا أن نجد نفس الشىء بالنسبة للحكـايات الشعبية • وقد زاد الفيوم ثراء ما سـبق أن أكدناه مرارا من أهمية التنـوع البشرى الذى يتميز به هذا الاقليم عن غيره من الاقاليم فى مصر ، ذلك أننا سوف نجد السير الشعبية تروى هناك ، وأهمها السيرة الهلالية ، وهو أمر طبيعى لأن هذه السيرة تمثل عامل تجميع قومى للناس هنـاك ، لأنهم يرجعون بأصـولهم فى كثير من الاحيـان الى بنى هلال • ويذكر المؤرخـون أن القرن الثامن عشر قد شهد موجات كبـيرة من « بنى سليم » تتجه الى مصر ، وهم يرجعون هذه الموجات الى بقايا الحلف الهلالى الذى تدفقت جموعه على الشمال الافريقى فى زمن الفاطميين، فسكن فريق منهم ، وأكثرهم من بنى سـليم الجبل الاخضر ، وتوغل الفريق الآخر وأكثرهـم من بنى هلال الى سائر بلاد المغرب ، وقد عـاد هؤلاء الى مصر فى موجات متتالية ، بعد ذلك الى مصر بعدة قرون ، بعد أن اختلطوا ابا لبربر وهم أهل الغرب الاصليين طوال تلك السنين • ولا شك أن هذا هو السبب فيما يمكن أن نلمسه من آثار ما زالت موجودة فى لغة النـاس فى الفيوم ، وأزيائهم ، وعاداتهم وتقاليدهم ، وحتى أنواع الطعام المشهورة لديهم ، وخاصة هـؤلاء الذين يربطون نسبهم بتلك القبائل التى جاءت من الغرب ، وهم يعيشون الآن على طول الحافة الغربية لوادى النيل ، ومنهم بالفيوم الآن الفوايد والرماح ، والحرابى والجوازى وغيرهم •

وليست السيرة الهلالية وحدها هى الشائعة هناك فحسب ، وان كانت أشهر السـير التى يحفظها الناس ، ويروون أجزاء منها ، بل يقف الى جوارها سيرة الزير سالم أيضـا • ولكن المجتمع لا يحكى هذه السير باعتبارها سـيرا محددة المعالم ، واضحة السمات ، وانما يحكيها باعتبارها « حواديت » أو « سهارى » وهى الكلمة الشائعة المستخدمة فى الفيوم لتدل على ما نقصده بالحدوتة أو الحكاية الشعبية • ولا تروى هذه السير بالطبع كاملة ، ولكن مـا يروى منهـا لا يتجاوز شذرات قليلة منها ، تحكى على أنها « سهارى » مستقلة بذاتها ، فهناك مثلا حكاية أبو زيد مع سليط الجان » ، وحكاية « فرس الشريف العقيلى » وحكاية « اللعين كيوان » •• الخ • وهذه الاجزاء وان اقتطعت من السـيرة الاصلية الا أنها ظلت تحافظ على الجوهر العام للسيرة من حيث مضمونها ، وعلاقات الشخصيات كل منها بالآخر ، والأحداث ، والأماكن •••• ويهتم الناس فى الفيوم بهذه السـيرة اهتماما كثيرا ، بل انهم ينفعلون مع الراوى ويصـدقون ما يحكيه لهم بل قد يتعصبون أحيانا لمواقف بعض الابطال وقد ينحـاز بعضهم لهـذا الفريق أو ذاك ، ويحكى فى هذا الصدد حكايات كثيرة توضح مدى احتفال الناس بما يتصوروونه من صلة تربط بينهم وبين أبطال هذه السـيرة وشجعانها •

ولا تقتصر الحكايات الشعبية فى الفيوم على الاجزاء التى يقتطعها الرواة من السير الشـعبية كى يحكوها للناس على أنها « سهارى » ، بل ان اقليم الفيوم ، بيئة زاخرة بالكثير من أنماط الحكايات الشعبية التى تكاد تمثل جميع أنواعها مما يجعلها بيئة صالحة لدراسة متخصصـة فى هذا المجال •

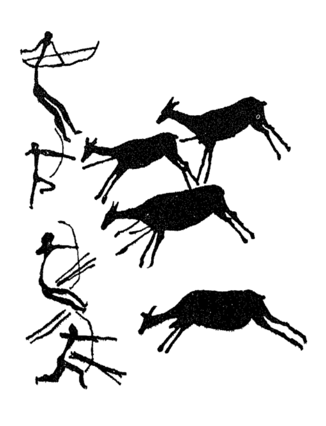
ومما هو جدير بالذكر أن سـجلنا حكاية شعبية من الفيوم ، ذكر بعض الدارسين نموذجا مشابها لها تماما جمع من ليبيا • ومضـمون هاتين الحكايتين أن أى مجتمع لا يستطيع أن يعيش معتمدا على حماس الشباب وقدرته وجهده وحده ، ولا على حكمة الشيوخ وحدهم ، ولكن لا بد لكل من مجتمع من أن يحتفظ بيديه معا لا غناء لاحداهما عن الاخرى • ومثل هذه الحكاية تؤكد لنا أهمية اقليم الفيوم ودراسة مأثوراته الشعبية ، وامتداداتها الطبيعية فيما جاورهـا من أقاليم وخاصة الصحراء الغربية • كما أنـه لا بد من دراسة طبيعة التأثير الذى أثرته الفيوم فيما حولها من ناحية ، وتبين مدى التأثر الذى يعكس علاقة الفيوم بهـذه الاقاليم • وعلى أية حال فان المأثورات الشعبية فى الفيوم توضح ان المجتمع الشعبى هناك قد عرف أشكالا عديدة ومتنوعة من أنواع التعبير الفنى الذى اصطلحنا على تسميته بالمأثورات الشعبية ، يشترك فيهـا أفراد المجتمع جميعا ومن ثم تعد انعكاسـا لحياتهم ، وأنماط سلوكهم ، وعاداتهم وتقاليدهم التى يحتفلون بها ، ويولونها اهتمامهم •

« د • أحمد مرسى »

مدخل إلى الفن الشعبي



حسن سليمان



رسم توضيحي من رسوم للرجل البدائي الموجودة باحد كهوف اسبانيا وملونة باللون الاحمر .

٠٠٠ حين يضـع الآخـرون المرء في متاهات ولبس ، يكون لزاما عليه التفكير في بساطةوهدوء وبلا استعراض لحصيلة فكرية ، حتى لايشت أو يضل • فنحن ازاء موضوع تحيرنا فيه تفسيرات ، وتقسيمات كثيرة ، ومحاولات شتى من المختصين وغير المختصــين ، لتحميل فكرة احيـاء التراث والفنون الشعبية مالا طاقة لها به ، دون أن يكون وراء ذلك مفهوم علمي ، أو مســـتوى ثقافي ، أو منهج أكاديمي •

فلنرجع اذن القهقرى ٠٠٠ بعيدا الى البدايه ٠٠٠ الى أسلاف كانوا أصلب منا حيرتهم الظواهر الطبيعية حولهم ، ولم يكن بأيديهم سلاح أو أداة• نقلب الصفحات سريعا تحدونا الرغبة في أن نحدد للفنون الشعبية في مصر معالما واضحة • فمصر تختلف عن الجو من البلدان الأوروبية المتمدنة التي لا تمتد لها حضارة سوى بضع مئات من السنين • نحن هنا أمام حقيقة مخيفة ، الا وهي استمرار حضاري يزيد عن عشرين الف عـام ـ حضارات وقيم وعقائد تمتزج وتذوب وتنمو مع بساطة الفلاح المصري العريق •

منشأ الفن والحضارة :

ليس مهما في موضوعنا هذا أن نبـحث أين بدأت الحضـارة أو تاريخ ميلادها لكن يهمنا ان ميلاد الحضارة بدأ في عـدم استسلام الانسان للبيئة ، محاولا السيطرة عليها • وانحصر صراعه حين ذاك ، في مواجهة الحيـوانات الثديية التي كانت تنافسه السيطرة على المكان • وكما نلاحظ الآن ان لبعض الحيوانات القدرة على التقاط عصا والامساك بها ، كذلك استطاع جدودنا أن يفعلوا نفس الشيء • ثم اكتشفوا صلاحية العصاه في أغراض كالدفاع عن النفس أو ربمـا لاحظوا ان هنالك عصا قد تؤدي أغراضا أكثر من الاخرى ، أو لم يرض بها أحدهم في وضعها الراهن فحاول التغيير فيها ، وعدم الرضا عامل مهم في تقـدم الحضـارة • ورب صدفة جعلته يضرب حجرين ببعض كما تفعـل القرود ، ثم اسـتخدم ذكاءه البسيط حينذاك في تشكيل بعض الادوات التي تساعده في شق عالمه المحيط به •

وهكذا بدأت خبرة هذا الانسان في صـناعة الادوات والآلات والسيطرة على الخامة • واذ بقطعة

الحجر التى استصلحها الانسان مستعملا اياها كسلاح فى يده اذ بها رمز مميز للعصر الحجرى ـ لم يتمكن الانسان فى ذلك الوقت من التعبير • فقط ، مدلول الاشكال والاصوات حوله كان يخبره بكل شئ •

ثم كان ان تطورت اشارته الصوتية بعد ذلك معبرة عن الخوف والجوع والعطش والحزن والسرور • فان رأى قطعان الحيوانات الكبيرة من بعيد ، أو سمع لها ضجيجا فر مزعورا ، يتصايح لينبه اخوان له • ويطلق على تلك الفترة العصر الحجرى نسبة الى كل أدواته التى صنعت تقريبا من الحجر ، لكن من الناحية الاجتماعية أطلق عليها علماء الاجناس مرحلة جامع الغذاء ، أى الذى يأخذ ما تهبه الطبيعة له دون تفكير •

فى ذلك الحين تعذر على الانسان لتفرقة بين الموت والحياة لعدم نضج عقله أو لاهتمامه بالأهم من ذلك ، أى القنص والصيد والدفاع عن النفس، كما ان الموت فى أغلب الاحيان كان نتيجة للافتراس أو القتل فى مجاهل الاجام •

وحشة وظلمة اكتنفت حياة ذلك الانسان الى ان أوشك على الاقتراب من الشعاع العظيم الذى يبدد تلك الظلمة • فعندما يستلقى مكدودا فى مغارته ، يرى فى مخيلته صورة الحيوانات الهائلة التى كان يطاردها طوال النهار ، أو يسترجع فى ذهنه ملامحا تذكره بحيوان من الحيوانات أو يستوحى فى كتلة بارزة من الصخر أو سحابة مندفعة فى السماء شبها لحيوان • وهكذا ظهرت فى عقله فكرة المشابهة تدريجيا • استمر فى التفكير ، وأدرك احتياجه فى أن يعمل على زيادة هذه المشابهة فالتقط الصخرة التى تشبه الحيوان وبدأ يغيرها بيده حتى تصبح أكثر مشابهة • ثم أحس ان فى استطاعته عمل هذه المحاكاة من البداية الى النهاية • بهذه الطريقة أمكن لعقله أن يعى التقليد • وولد الفن متواضعا ، وجابت نفسية الانسان عوالم جديدة مملوءة بصور لم تضئ حياته من قبل •

***

كان اكتشاف الانسان للفن أهم له من تطوره البيولوجى اذ ارتفع بعقله الى مستوى أعلى • وبميلاد الفن ولدت الحضارة وسطر الانسان تاريخه بقلقه الذى لا ينتهى •

الفن البدائى :ـ

تنقسم الاعمال التى اكتشفت فى ذلك العصر الى قسمين :ـ

١ ـ نقوش على شظايا العاج والقرون والحجر ومعظم هذه الاشياء هى بقايا أدوت مثل رامية الحراب أو خطاطيف الصيد •

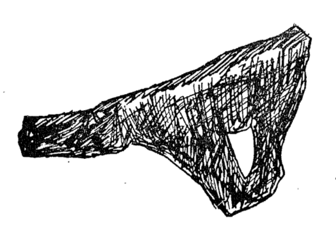
٢ ـ أما النوع الآخر فهو النقوش والرسوم الكبيرة التى تزينت بها جدران الكهوف • رسمها الرجل البدائى اما كنوع من الطقوس الدينية ، كتعويزه حيال ما لم يستطع التغلب عليه من الحيوان • فتخيل أن ينقش الحيوان وسهمه أو حربته مرشوقة فى جسمه كأنه قد تغلب عليه حقيقة ، أو هروبا من عالم يخيفه ، فيتصور نفسه مسيطرا على ذلك العالم ولو لمدة معينة ، وقد يلجأ اليها تمجيدا لانتصاراته •

على كل ، حال فالشيء الواضح ، ان هذه الرسوم تروى مشكلة الرجل البدائى فى ذلك الحين ، الا وهى رغبته فى السيطرة على الحيوانات الثديية ، حتى أصبحت ممارسة • هذه الرسوم جزءا من طقوسه الدينية • ومن هنا يتضح لنا ان خرافة الفن للفن لم تكن لها وجود فى حياة الرجل البدائى• ويعتبر الفن البدائى أول الفنون بوجه عام، وهو الذى حدد لنا جذور الفن الشعبى لنا جذور الفن الشعبى واتجاهاته ونوعياته •

الفن فى المجتمع الزراعى ومجتمع الرعاة :

أخذ أجدادنا بعد ذلك يتطورون من مرحلة جمع الغذاء الى مرحلة الانتاج ، لكن بقت لدينا ظواهر متعددة يلزم ايجاد الحل لها • على سبيل المثال حينما ينام يرى نفسه قائما بعمل ما أو يرى صورة لعدو قد قتله ، وهكذا تولدت فكرة الروح ولكونه يجهل كل هذه الاشياء الخارجة عن ارادته كالنوم والموت افزعه حدوثها •وكان دائما يرى أباه أو أخاه ينام طويلا « أقصد يموت » فأوصد باب الكهف على من ينام كثيرا حتى لاتعبث به أيدى شريرة أو أنياب الوحوش • أما اذ نام فى الطريق ، أو نفق فى الغاب ، غطاه بالاغصان خوفا من أن يراه ما يؤذيه • وهكذا تولدت فكرة الدفن مرتبطة بفكرة الروح وولدت فكرة المقابر• وخلال عملية تطور الانسان من جامع الغذاء الى منتج له استأنس الحيوان لاقتران فكرة المجتمع بفكرة الانتاج • وكان لا بد له من التنظيم الذى يرتبط بوجود شخص ذكى وقوى تستشيره الجماعة وتسمع له فتولدت فكرة الزعيم أو الشيخ أو الرئيس •

وبما أنهم آمنوا بالروح وارتدادها يوما ما بعد النوم الطويل «الموت» فقد آمنوا بالرجعة فى



رسم توضيحى لتمثال يمثل حيوان منحوت فى
العظم للرجل البدائى موجود فى المتحف البريطانى .

يوم مقبل ونتج عن ذلك أمران : الاول رهبته من الزعيم الميت واستمراره فى احترامه وتقديره ، ونشأت عن ذلك فكرة عبادة الصنم . والامر الآخر يتمثل فى اقامة المبانى الضخمة والمقابر ودفن الحيوانات والزوجات والطعام والعبيد تزويدا للميت بكل ما يحتاجه ان قام من نومه الطويل . وهكذا ولدت الافكار المرتبطة بالعقائد واختلط خوف الانسان الدائم مما يحيط به من ألغاز وظواهر طبيعية بخوفه من أجداده الموتى . فارتبطت الفكرتان بعضهما ببعض كما فى عقائد المصريين القدماء واليونان . وبمرور الزمن زاد عدد الآلهة بازدياد عدد الرؤساء المتوفين فولدت الاساطير ، تروى عن كل رئيس أقاصيص . وهكذا سارت الاديان والاساطير جنبا الى جنب . فللأديان أساطير وللأساطير أديان . ومن ثم اختلطت الاديان والاساطير فى مخيلة الرجل البسيط فرواها وتناقلها فنونا شعبية .

ودفعهم خوفهم الدائم على مايدفنونه مع الميت من أشياء الى ايجاد بديل ، فكانت فكرة الرسم على المقابر ليستعيضوا به عن الشىء الحقيقى . وكان هذا فيصلا بين نوعين من الفن : فن يستمر فى حياة الناس اليومية يتبع احتياجاتهم ، وفن يخدم الدين والالهه وهم الرؤساء الذين رقدوا طويلا .. لكن اختلاف البيئات جعل لنا نوعين من المجتمعات : مجتمع الرعاة والصيادين فى جانب ، وفى الجانب ـ الآخر مجتمع الزراع . وفرض عامل الاستقرار بالمجتمع الزراعى نموا حضاريا معينا تعقدت فيه فكرة الالهة والدين ، وتم فيه الفصل نهائيا بين نوعين من الفن : الفن الذى يمس حياة الناس والفن الذى يخدم العقيدة والدين وحين أصبح الدين بمرور الزمن نظاما اجتماعيا يدعو الى قيم أخلاقية ، خدم هذا الفن الاخير النظام ـ الاجتماعى وأكد مثالية الدين وبالتبعية أصبح الفن جزءا من العقيدة ونتيجة لعقلية الكهنة المثقفة الرياضية ، تراكمت قيم الفن الى نسب ثابتة تخضع لرموز وقوانين، وترك الفن تعبيره الحر عن الخوف الكامن فى نفسية الانسان ليكون فنا عقليا رياضيا ذا أسلوب صارم تبعا للفلسفة الكهنوتية .

***

أما الفن الآخر وهو الفن الشعبى فظل يمس عواطف الشعب وأحاسيسه واحتياجاته اليومية . لكننا نجد فى المجتمع الآخر ذى البيئة القاسية أى فى مجتمع الرعاة ، نجد انه لم يكن لدى أفراده الوقت أو عوامل استقرار ، فاستمر الخوف والقلق

يسيطران عليه • وانحصر الفن فى نوع واحد من الفن الشعبى • تطور الى قيم تجريديه وهندسيه خاضعة لعلاقات الخطوط والمساحات بعضها ببعض مهما كان التصرف فى الشيء المرئ • واستمرت مبادىء الفن التجريدى ، خاصة بالاجناس المتنقلة الرحل • وكنتيجة حتمية لاحدى الظواهر الدورية فى الاقتصاد ، وهى غزو الصيادين والرعاة للمزارعين • كانت الاجناس المتنقلة الفقيرة المحصورة فى البقع المجدبة تنظم نفسها فى عصابات وتهبط الى الاراضى الأكثر اعتدالا وخصبا • تهبط الى المزارعين فى طلب الغذاء حاملين فى غزوهم أدواتهم وأسلحتهم المنقوشة بدقة ، وأساطيرهم التى تروى حياة جدودهم وأبطالهم يقصونها حول النار والتى تمثل فى الوقت ذاته جزءا من عقيدتهم الدينية ، ومن هنا نشأ امتزاج الفنيين الشعبيين : التعبيرى والهندسى • وقد تعرضت مصر طوال مراحل التاريخ لمثل هذه الغزوات • فامتزجت وتطورت اللهجات والاساطير والعقائد والفنون من خلال عملية معقدة وغير محدودة وترجع الى عوامل كثيرة ، ولكن ما يهمنا هو أن الفن الشعبى تطور ماضيا فى سبيله كى يسد احتياجات الانسان المعنوية •

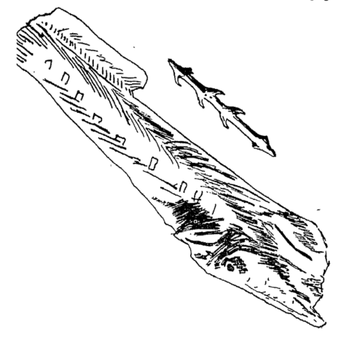
أثر الخامات فى تطور الفنون الشعبية :

تطور الفن الشعبى مستمرا فى استخدام كل خامة جديدة • اذ أن البدو والرعاة يجدون فى المجتمع الزراعى المواد البديلة اللينة التى تسد احتياجاتهم ، معبرة عن رغباتهم • وغالبا ماكانت تفرض تلك الخامات الوحدات الزخرفية الجديدة • فمع الحاجة يتطور الشيء من جهة مواده ، ثم تكون سيطرة الانسان على هذه الخامة وصولا بها الى الكمال من الناحية الفنية • وعلى كل فلنحدد الآن ماهية الفنون الشعبية وشروطها •

الفنون الشعبية :

أولا : الفن الشعبى ليس هو الفن الذى يبدع بواسطة الفلاحين والعوام مقلدين به فن طبقات أعلى منهم ثقافة ، أى انه ليس انعكاسا ارتجاليا لفن الطبقة العالية فى ثقافتها كما نرى ذلك فى فنون الفلاحين بأوروبا التى تحمل تقليدا ساذجا لبقايا الفن القوطي • كما انه ليس فنا نابعا من

رسم توضيحى يبين حفر فى بقية من خطاف صيد وتحته خطاف كامل من حفريات ماقبل التاريخ بجانب الراين •



طبقة مثقفة تدعي البساطة والسذاجة مقلدة الفن الشعبي. كما حدث مع بعض رسامينا ذي المواهب المتوسطة . اذن نقول ان هذا الفن يبدع بواسطة طبقة غير مثقفة وبتقاليد محلية تمس الحياة من حولهم ويمتص المؤثرات الخارجية لكن لا نلمس فيه تأثيرا مباشرا أو تقليدا لفن طبقة أخرى من طبقات المجتمع ، رغم أن المؤثرات من بلد آخر ممكنة كما أسلفنا ومحتملة .

ثانيا - بالضبط كما نرى في وقتنا الحالي عازف الناي ينتحي مكانا قصيا من السوق يقرب سكينه من النار ثم يخدش به نايه مزخرفا اياه ، فان هذا الفن سيبقى دائما فنا تطبيقيا ينبع من الرغبة في اضافة اللون والرقة للأشياء التي تستخدم في الحياة اليومية : مثل الملابس والأقمشة والأساس والأواني والسجاد . وهذه الأشياء التي قد نستمتع بها كقيمة فنية سوف يبقى حكم الرجل الشعبي عليها خاضعا لمدى تأديتها لوظيفتها أولا .

ثالثا - غالبا يميل الفن الشعبي للتجريد ، ذلك لحدما نتيجة لامكانية الخاصة وطريقة الصنع نفسها مثل تحكم نوع الخيوط والأنوال في النسيج أو كما أسلفنا القول لرغبة الرجل البسيط في اعطاء أثر أقوى بتغيير وحداته عما هي عليه في الطبيعة تأكيدا للغرض الذي يصبو اليه وهو أن يجعل عالمه مزينا حتى يمكنه العيش فيه سعيدا ، بدلا من حصر ابداعه في محاكاة واقع حياته الجاف .

رابعا - ميزة أخرى للفن الشعبي هو عدم القابلية للتغيير ، وحتى بالنسبة لعين مدربة لاستاذ آثار أو فن فمن الصعب تقدير القطعة الفنية من ناحية الزمان أو المكان فالرجل البسيط باق بعواطفه واستجابته للحياة على مدى الزمان والمكان وليس لدى عقل الرجل الشعبي عدم الرضى الذي يدفعه للتجديد ، فرغبته هي سد احتياجاته وتجميل حياته دون ارتباط ذلك بقضايا فكرية أو رمزية وقد تؤكد فنه تقاليد متوارثة ولا يرتبط بتغيير المثاليات والأفكار ، وقد نرى الأواني المستخدمة في ريفنا وصحرائنا الغربية تحمل نفس النسب والأشكال التي كانت عليها في مرحلة الجريكو رومان .

عصر الفراعنة :

اذا كان من الصعب اثبات حدود معينة بطبيعة الفن الشعبي في عصر الفراعنة ، الا انه يوجد من الشواهد ما يثبت ان هذين النوعين من الفن سارا جنبا الى جنب : الفن الذي يعتمد على التعاليم الدينية المحدودة المغلقة ، ويخضع لتقاليد صارمة ، وفن عام شعبي لبقية أفراد الشعب نما بجانب ذلك الفن متأثرا به لكن مستقلا استقلالا تاما . وللأسف الشديد ان النماذج التي بقيت لنا من ذلك الفن قليلة جدا لأنها لم تكن تحمى بواسطة مقابر أو معابد مثل الفن الديني ولفقر الخامات التي كانت تصنع بها . كما أن المنقبين الأول عن الآثار من علماء أو لصوص لم يلموا الا بالأشياء الغالية أو الدقيقة الصنع وقد حدث نفس الشيء بالنسبة للفن الاوترسكي اذ أمر جوزيف بونابرت المكتشف الأول لتلك الحضارة والذي أقامه نابليون حاكما لايطاليا بتحطيم كل الأواني الفخارية الضخمة المنقوشة والاشياء الرخيصة - في عرفه هو - تلك الأواني والأشياء التي تحمل مؤثرات فرعونية لدرجة كبيرة .

ومع ذلك فقد وجدت أواني فرعونية وأشياء كثيرة تحمل اسم الملكة (تي) وغيرها من الأسماء في كريت وغيرها من جزر اليونان خصوصا مدينة كنوسس Knossos تروي الى أي مدى أثر الفن الشعبي الفرعوني على حضارات الصيادين القديمة في تلك المناطق خصوصا الحضارة الميناوية Minoan التي أثرت بدورها بطريقة ملحوظة على الفن في مصر منذ عصر تل العمارنة وما بعد ذلك . ومن أهم بقايا الفن الشعبي الفرعوني التماثيل الخشبية الصغيرة التي تعبر عن الحياة اليومية عند قدماء المصريين ولعب الأطفال والرسوم التي وجدت على قطع الفخار ، تلك الرسوم التي تحرر فيها الرسام كثيرا عن عمله على الجدران .

***

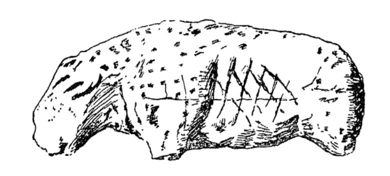
الفن القبطي :

وبمجيء الفن القبطي نجد أنه بدأ بصورته المؤكدة في القرن الرابع الميلادي وقد تخلصنا نهائيا من الوصاية الكهنوتية أي تخلصنا من اسس الفن الديني أو الكلاسيكي أو الارستقراطي وكان لتأثير ديانة ديمقراطية مثل الديانة المسيحية أكبر الاثر في تفجير الفن الشعبي للناس والارتفاع به الى مراتب أعلى . بل ان المسيحية بوجه عام

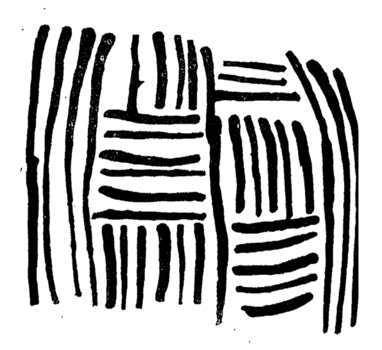
نرى أن التصوير وسيلة طيبة لتثقيف الاميين . وعلى الرغم من اتساع رقعة تأثير هذه الديانة بالشرق والغرب الا أن الفن القبطى احتفظ بجذوره الخاصة التى تتصل بالفن الشعبى الفرعونى رغم أنه كان مثقلا بتأثرات جريكو رومانية وبيزنطية . ومما يؤكد ذلك أن هذا الفن أقصد الفن الشعبى القبطى لم يبلغ ذروته الا فى العصور الاسلامية الأولى ليذوب ممتزجا بالفن الاسلامى .

العصر الاسلامى :

واذا تعرضنا لمرحلة الفن الشعبى فى العصر الاسلامى تواجهنا ظاهرة هامة وهى أن هذا الفن لم تظهر له ملامح خاصة ولم يأخذ قوته فى بداية العهد الاسلامى لأن اللغة والديانة والمثالية الاسلامية كانت جديدة على الرجل البسيط المرتبط بتقاليد وجذور موروثة . اذ ظل يتحدث اللغة اليونانية لفترة طويلة بعد دخول العرب مصر . وحين أصبحت اللغة العربية والعقيدة الاسلامية جزءا من حياة وفلسفة الرجل الشعبى وجدنا لأى مدى استطاع الفن الشعبى الاسلامى فى مصر أن يتمم ويضيف الى جذوره القبطية تأثيرات حملت إليه من البقاع المجاورة أمتدت حتى بلاد فارس ، وتجاوز الفن الشعبى وظيفته الأساسية وهى الرغبة فى تكميل وتزيين حياة الرجل الفقير الى وظيفة أكثر ايجابية وفاعلية فيتدخل فى الحياة الاجتماعية والسياسية بوصفه حدثا اجتماعيا يحسن استخدامه . ومن أمثلة ذلك : فى كتاب تاريخ ابن اياس أن الأمراء بعد قبضهم على الأمير قوصون أرسلوه الى سجن الاسكندرية لاتهامه بقتل المنصور أبى بكر بن محمد بن قلاوون بعد خلعه سنة ٧٤٢ هـ عمد أهل مصر الى تصوير صورة قوصون فى علاليق الحلوى وهو مسير . هذه العلاليق هى نوع من تماثيل حلوى مثل عرائس المولد . كذلك نجد أن اهل مصر يصورون الكثير من الأحداث السياسية والاجتماعية فى خيال الظل . ويظهر أنهم فى عهد الظاهر جقمق قد تعرضوا لشىء أغضبه فأبطل استخدامه ، وكتب مع اللاعبين العهود بألا يعودوا اليه . ذلك ذكره السخاوى فى التبر المسبوك .. وفى مظاهر الفن الشعبى فى العهود الاسلامية التى لا زالت بقاياها الى الآن .. التصوير على الثياب والتصوير على الخيام والأوانى والأقداح النحاسية والمصابيح ولعب وتماثيل الصبيان وتماثيل الحلوى ، وتماثيل الحقول وكانوا يقيمونها على هيئة رجل لافزاع الطير والوحوش مطلقين عليها لقب اللعين . أما صناعة الحصر



جزء من تمثال لرجل بدائى وجد فى حفريات الراين لاانكاد نفرقه فى الكثير عن التماثيل الفرعونية لفرس النهر التى وجدت فى مصر من عهد الدولة الوسطى.



رسم وجد على الكثير من الاوانى الفخارية من عهود ماقبل التاريخ الى العصر الرومانى يحاكى تشابك الخوص فى السلال .

فقد وفدت الى مصر من المغرب ولم تتطور الى مستوى مرموق ذلك لضعف الخامة ، وطاسات الخضة وصناعة الخزف والفخار والنوافذ من الجص والزجاج كل هذا ازدهر ازدهارا لا مثيل لها من العهد الفاطمى الى عهد المماليك . كل هذه الصناعات والحرف والفنون الشعبية لانغفل ارتباطها وتأثرها الدائم على مر العصور بفنون الرعاة من شمال أفريقيا وفلسطين والبدو فى الصحراء الشرقية والغربية .

ولم يبدأ الفن الشعبى فى عصر اضمحلاله الا فى آخر القرن التاسع عشر ، حينما أتى الغزو الأوروبى المبيد للمدنية الأوروبية محطما كل أثر أو مظهر اقليمى .

***

ان الفنون هى السلاح المعنوى للشعوب وكى نستطيع أن نوقظ أمة يجب أن نحى فنونها الشعبية هذا كلام لا جدال فيه .. لكن الأمر ليس بالسهولة كما نتصور ، فلا يمكن لفنان من طبقة غير الطبقات الشعبية أن يخلق فنا شعبيا . وفى الوقت ذاته أن فرض تعاليم وقيم معينة على الفنانين الشعبيين سيلقى بهم حتما الى الافتعال.

اذن هل يتوقف حل المشكلة على احتضان الدولة وتنمية الصناعات الشعبية ، واعطاء المعونة المادية « للاسطوات » كي ينتجوا ويدرسوا فى نفس بيئتهم مطورين المواد الاقليمية ؟ ، وان توكل الى بعض الفنانين المثقفين أو شبه المثقفين مسئولية الاشراف عليهم دون تدخل فى روح ابداعهم ؟

ومثل هذا الحل لجأت اليه بعض البلاد لأهمية الفنون الشعبية وكانت النتيجة أن تجمدت هذه الفنون وفقدت غنى ايقاعها ، والايقاع نظام انسانى ضرورى لارتباطه بالانفعال وهو الشعور الجمالى الخالص . ومثل هذا الحل انما هو افتعال يخفى وراءه مشكلة أهم من ذلك بكثير ، تلك المشكلة التى ترتبط بالانسان البسيط نفسه كيف نستطيع أن نرتفع بمستواه حتى يشعر أنه يملك حياته كما يملك حريته ومصيره ، ويعمل ويبدع ، ويسطر فنه وغده .

كذلك من العبث أن يضيع الفنان الواعى المثقف وقته لينشىء فنا شعبيا لأنه مع استحالة قيامه بهذا العمل كما أسلفت ، فانه فى هذا يتخلى عن رسالته ، ووظيفته الفعلية الا وهى تطوير قيم مجتمعة وقيادته الفكرية للجماهير ، مكتفيا بتقديم متعة جمالية ، من الصعب لانه يفتعلها — أن يتقبلها الشعب .

حسن سليمان



(٠) عروسة من الجبس المزخرف بخطوط حمراء من العصر القبطى المتأخر تقترب من العروسة التى مازالت موجودة حتى الآن — ولاتقترب من قريب او بعيد عن مدعين تأثرهم بالفن الشعبى (وكمبيلى) نفسه استوحاها العروسة التى نقلها فنانونا عن الفنان الايطالى (كمبيلى) من عروسة كريت المشهورة .



لقد أحس الانسان ، منذ درج على الأرض ، بأن طاقته لاتكافىء آماله ورغباته دائما ونزع الى تحقيق تلك الرغبات بضروب من السلوك ، استمدها من معتقداته وتصوراته القديمة الموغلة فى القدم ٠ وعلى الرغم من نضج فكره بظهور مناهج المنطق ، فقد ظل يتوسل بكثير من الممارسات التى ليست لها علاقة مباشرة بتحقيق رغبته ٠ ويضاف الى هذه الحقيقه أن الانسان يقف من الأشياء والكائنات والظواهر دائما موقفا شعوريا ، تنعكس عليه أحاسيس الاقبال والاحجام ٠٠ التفاؤل والتشاؤم ٠٠ الرضا والسخط ٠٠ الرغبة والرهبة ، وما الى هذا بسبيل ٠ هاتان الحقيقتان : عدم التوازن بين الطاقة والرغبة من ناحية والموقف الشعورى من العالم الخارجى من ناحية أخرى ، قد دفعتا الانسان البدائى والمتحضر ، على أن يستعين فى حياته بالتمائم والأحجبة ٠ وهى مهما اختلفت الصيغ والاشكال ، فانها تكاد تتطابق فى الوظيفة وتتشابه فى الممارسة ٠

والتميمة هى كل شىء يحمله الانسان ، أو يضعه فى مكان ما للوقاية من مكروه ، أو تحقيق غرض يسعى اليه ٠ وقد يكون هذا الشىء مقتطعا من الطبيعة مثل الأحجار الكريمة والمعادن وأسنان الحيوانات ومخالبها والنباتات ٠٠ الخ ٠٠ وقد يكون من صنع الانسان كالتماثيل والأيقونات والحلى المنقوشة والأحجبة ٠٠ الخ ٠

والتمائم شائعة الاستعمال بين الشعوب البدائية والمتحضرة على السواء ٠٠ يحملها الرجال والنساء والأطفال ٠٠ يحملونها فى جيوبهم ٠٠ يربطونها الى سواعدهم ٠٠ يعلقونها فى أعناقهم أو على صدورهم ٠٠ يخيطونها الى ملابسهم ٠٠ وفضلا عن هذا فان التمائم تعلق على الحيوانات المستأنسة وتدس بين الأمتعة وتوضع فى البيوت والحقول ٠٠ فى الأجران وحظائر الحيوانات ٠

وتستعمل التمائم لتحقيق أغراض شتى ٠٠ تستعمل لوقاية حاملها من الاخطار ولحمايته من الأرواح الشريرة والسحر والحسد واللصوص ٠٠ تستعمل لجلب الحظ السعيد ٠٠ للتوفيق فى الحب والصيد ٠٠ لزيادة المحصول ورواج التجارة ٠٠ للانتصار على الأعداء وتستعمل أحيانا أوعية للروح كما يحدث عند الاسكيمو عندما يقوم **السحرة المعالجون باستدعاء روح المريض الى تميمة** لحفظها من الاذى أثناء المرض ٠

ويعتقد كثير من الناس أن الاحجبة كفيلة بتحقيق امانيهم وهى تكتب عادة بحبر احمر او اخضر وقد تكتب بمحلول الزعفران ثم تطبق وتوضع فى جلد أحمر وتعلق فى الرقبة او توضع تحت الثياب . وبعض الناس يتحجبون بالمصحف الشريف وهو عادة يطبع فى حجم صغير جدا .. ويوضع فى الجيب أو فى علبة صغيرة من الذهب او الفضة ويعلق فى الرقبة بسلسلة ذهبية او فضية .

ومن أشهر التمائم التى تستعمل فى مصر للوقاية من شر عين الحاسد « خمسة وخميسة » ، وهى عبارة عن كف فيها خمسة أصابع ، وتصنع عادة من العاج أو الفضة أو الذهب وتوضع فى الغالب على الصدر .. ويعتقد أنها تقى حاملها من الحسد لانها تستلفت نظر الحاسد فلا تؤذى عينه من يحمل « خمسة وخميسة » . وهى تستعمل أيضا لوقاية الحيوانات والاشياء من اذى العين .

ومن المعتقدات الشائعة فى الريف وضع ناب ضبع على صدر الفرس وتعليق نعل قديم على صدع الجمل لوقايتهما من الحسد . ويزعم البعض أن تعليق حذاء قديم فى رقبة الاطفال يمنع تأثير العين وهذا النعل القديم لا يصلح لذلك الا اذا وجد ملقى فى الطريق ولا يعرف له صاحب . ويجب أن يوجد أحد النعلين فقط .

وهناك نوع من الابر يسمى « الابرة الغشيمة » وهى ابرة لا عين لها ويعتقد أنها تبطل عمل السحر وتمنع شر العين وهى تلف عادة فى خرقة ثم توضع فى حجاب من الجلد .

وقد ورد فى كتاب « مجربات الديربى الكبير » أن مما يفيد فى ابطال أذى العين أن تأخذ بيضة وتكتب عليها .. هلع فوع سعا ثم تضع البيضة فى كفك وتبخر تحتها بكزبرة ناشفة وأنت تقرأ سورة الاخلاص الى أن تقف البيضة فى كفك ثم تكسرها فان وجدت بها نقطة دم حمراء فهى من العين وعندئذ تدهن بها جبهة المصاب يبرأ باذن الله

ويعتقد الناس فى بعض البلاد أن ثمار الجوز واللوز تصلح تمائم تقى حاملها من الحسد .

وفى الهند تصنع تميمة تعد هناك من أعظم التمائم وذلك بلصق قطع من الخشب تؤخذ من عشرة أنواع مختلفة من الاشجار المقدسة وتلف بسلك ذهبى ، ويعتقد أن هذه التميمة تحمى حاملها من السحر والأرواح الشريرة .

وقد استعمل اليونان نبات أنف الثور وعود الصليب لابطال السحر . واستخدم الرومان الثوم لطرد الساحرات وكانوا يضعون على باب البيت غصنا من شجرة الشليك للغرض نفسه .

وتصنع تميمة صينية من خشب شجرة الخوخ يعتقد أنها كفيلة بطرد الأرواح الشريرة .

واستعمال التمائم شائع للتوفيق فى الحب . ومن الأحجبة التى تستخدم لهذا الغرض أن يكتب فى كاغد أحمر « يا ودود يا ودود ... الخ » ثم يؤخذ بعض التراب من تحت أقدام الزوج ويوضع فى الحجاب ثم يحمل .

وقد ذكر سير جيمس فريزر فى كتابه « الغصن الذهبى » أنه حين يخرج شخص عند الجاليلا ريز لمقابلة معشوقته بالليل يتناول حفنة من التراب من أحد القبور ويذروها على سطح بيتها فوق المكان الذى يرقد فيه أبواها ويتوهم أن ذلك سوف يمنعها من الاستيقاظ أثناء مناجاته لها على أساس أن تراب القبر سيجعلهما ينامان نوما عميقا ... »

وهناك نوع من الأحجار يسمى « حجر الحب » وهو ضرب من الزلط خفيف هش لونه أحمر قاتم . ويزعم البعض أنه اذا أراد انسان ان يحبب فيه شخصا آخر فما عليه الا أن يحك ذلك الحجر فى الماء فتتحلل منه مادة بيضاء ويأخذ شيئا من ذلك الماء ويرشه على صاحبه . وبعض النساء يحملن ذلك الحجر من أجل الغرض نفسه .

ومن الاحجبة التى تكتب للفتاة التى لم تتزوج بعد : نهش ٢ ... انحلت عقدة فلانة بنت فلانة ورغب فى خطبتها كل من رآها بحق هذه الأسماء العظيمة .. . الخ ما جاء فى كتاب « مجربات الديربى الكبير وتعلقه الفتاة على عضدها الأيمن بعد تبخيره بالكندر .

وفى بعض البلاد يعتقد الأهالى أن الحصى المائى يصلح كتميمة للحب وتستخدم قبائل أيمارا لهذا الغرض تمائم تتخذ من البادزهر الذى يستخرج من أمعاء حيوان اللامة أو من أمعاء حيوان الفقونة .

وعند السلاف الجنوبيين تحاول الفتاة أن تجمع التراب الذى انطبعت فيه آثار أقدام الرجل الذى تعشقه ثم تضعه فى آنية الزهور وتزرع فيه احدى ازهار القطيفة الذهبية (الماريجولد) وهى



من الزهور التى لا تذبل أبدا ـ وتعتقد هذه الفتاة أن حبها فى قلبه سوف ينمو ولا يذبل أبدا مثلما تنمو القطيفة الذهبية وتزدهر • وينتقل مفعول هذه التعويذة الغرامية الى الرجل عن طريق التراب الذى داس عليه •

وكان اليونانيون ينصحون الأخوين اللذين ينشدان العيش معا فى وفاق ووئام أن يحملا معهما قطعتين من المغنطيس ويعتقدون أنهما تمنعانهما من التنازع والانفصال نتيجة لانجذاب القطبين أحدهما نحو الآخر •

وهناك تمائم تتخذ من الحجر العادى وتختار اما لشكل الحجر أو لونه أو أهمية المكان الذى وجدت فيه ويحملها المغول لحمايتهم من الرعد والبرق ويحملها البعض لتجنب الفشل •

وهناك أنواع من الحجارة تنفرد بمميزات سحرية خاصة فمثلا نجد أن هنود بيرو يستخدمون أنواعا معينة من الحجارة لزيادة محصول الذرة وأحجارا أخرى لزيادة محصول البطاطس ونوعا ثالثا لزيادة الماشية وهكذا •

وفى كثير من أنحاء ميلافيزيا يعتقد الأهالى أن أحجار المرجان الملقاة على الشاطىء والتى تتشكل بفعل الماء فتصبح شبيهة بفاكهة الخبز يمكن أن تؤدى الى زيادة ثمار أشجار فاكهة الخبز اذا دفنت تحت هذه الأشجار • والى جانب هذا فان قطع الأحجار التى تظهر عليها رسوم على شكل حلقات ودوائر صغيرة تسهل لمن يقتنيها الحصول على النقود فى زعمهم • والحق ان الميلافيزيين لايعرفون تلك القوة الخارقة الى هذه الاحجار بالذات ولكن الى الأرواح التى تسكن فيها ، ولذلك فانهم كثيرا ما يحاولون استرضاء تلك الأرواح عن طريق تقديم القرابين فوق تلك الاحجار •

ويقوم الاسكيمو فى جرينلاند بوضع رأس صقر • أو قدمه فى ثياب الصبى ليجعلوا منه صيادا بارعا • ويضعون فيها جلدا من سقف حلق دب ليشب فتى قويا وقطعة من رأس ثعلب ليكون ذكياً ماكرا •

ويحرص هنود التشيكاسو على وضع قدم غزال فى جراب الأقواس ليوفقوا فى الصيد • وتحمل قبائل الدجريب قرون وعل للنجاح فى اغراء غزال أو وعل على الاقتراب حتى يصبح فى نطاق مرمى البندقية • وتستخدم قبائل اللينجوا تماثيل شمعية للتوفيق فى الصيد • وقد جاء فى كتاب الغصن الذهبى للسيرجيمس فريزر أنه عندما كان أحد هنود كاربير يفكر فى الخروج للصيد بالشباك كان ينام وحيدا منفردا حوالى عشرة أيام بجوار النار ويثبت قطعة صغيرة من الخشب حول عنقه بحيث تضغط عليه معتقدا بأن ذلك من شأنه أن يجعل لسان المصيدة الخشبى يطبق على عنق الفريسة •



وكان الصيـــادون فى كثـير من أنحاء العالم يحرصون على غرز مسمار منزوع من نعش فى الأثر الذى يتركه الحيوان أثناء مطاردته ويعتقدون أن ذلك سوف يعوق الحيوان عن الهرب ·· ويلقى أهالى فيكتوريا الأصليون بعض الجمرات الملتهبه فى الطرق التى سلكتها الحيوانات عند مطاردتها ويلقى الصـــيادون عنـد الهوتنتوت فى الهواء بقبضـــة من الرمال تؤخـذ من مواطىء أقـدام الحيوانات وهم يعتقدون أن ذلك يحد من حركتها فيســهل اقتناصها · وكان من عـــادة هنـود طومسون وضع تعاويذ سحرية فى طريق الغزلان الجريحة لمنعها من الهرب ·

وتستخدم القبائل الغربية فى غينيا البريطانية الجديدة تعويذة لصيد الأسماك والسلاحف البحرية بالحراب فيضعون احدى الحشرات الطفيلية الصغيرة التى تعيش على أشجار جوز الهند فى الثقب الذى يثبتون فيه رأس الحربة ويزعمون أن ذلك يساعد على اختراق رأس الحربة بقوة لجسم الســمكة أو السلحفاة ·

ويذهب البعض الى أن طعم الســمك اذا دق جيدا ثم خلــط بدقيق الحنطة وعجن وجفف فى الظل ثم ألقى فى ماء بركة صــغيرة أو بئر وقت القيلولة يظهر السمك على الماء فيأخذ منه الانسان ما يشاء ·

وهناك أنواع من التمائم يعتقد أنها تجلب الحظ السعيد ·· من ذلك العملات والتعاويذ التى تعلق فى سلاسل الساعات ، ومنها حدوة الحصان التى تعلق على الأبواب وقدم الأرنب التى توضـــع بين الأمتعة ·

وقد كان هنـــود الاباشى والنافاهو يملئون من جلد الظبى بحبوب اللقاح من نبات ذيل القط وبعض النباتات الأخرى ليضمنوا لأنفسهم الفلاح والســـعادة · ويعتقـد الزنوج الامريكيون أنهم يكونون سعـــداء الحظ لو لبسوا خاتما فضيا أو خاتما منقوشا بحروف الكتابة الصينية أو خاتما يصنع من حافر حصان ·

وفى جنوبى الهند نجد أن جانبا مهما من طقوس الزواج يتم بربط خيط ملون بالزعفران الى حلية ذهبية صغيرة تشبه المدلاة ، وهذه الأخيرة تعلق حول العنق ، ويعتقد هناك أنها تجلب الحظ السعيد وهى تقوم بنفس الوظيفة التى يقـــوم بها خاتم الزواج فى أوروبا ·

وفى مدغشقر يضع الأهالى قطعة من الحجر تحت العمود الضخم الرئيسى الذى يقوم عليه بناء البيت كله ويعتقدون أنهم بذلك يدفنون الحظ العاثر أو سوء الطالع الذى يلازم صاحب البيت

وهناك تميمة مشهورة تحتوى على خاتم يسمى خاتم أبى سعيـــد ويكتب على رق غـزال أو ورق ويعلق وشكله هكذا :

٤	٩	٢
٣	٥	٧
٨	١	٦

وبعضهم يكتبه هكذا :

و	ر	ب
ا	ه	ط
ح	ج	د

ولهذا الخاتم السحرى مزية ينفرد بها وهى أنك لو جمعت أى عمود أفقيا أو رأسيا أو قطريا لوجدت أن المجموع خمسة عشر ويزعمون أن لهذا الخاتم سرا عظيماً فى بلوغ المآرب وجلب الخير ودفع الشر .

ومن الأحجبة التى تكتب للمحبة التميمة التى تستخدم فيها كلمة « بدوح » وتتلى عليها عادة هذه العزيمة :

« يا بدوح يا بدوح يا بدوح ، ألف بين الروح والروح بحق القلم واللوح ، وآدم وحواء ونوح » وهى تعلق على العنق أو تحمل على الرأس .

ومن الشائع الاستعانة بالتمائم فى معالجة الأمراض أو الوقاية منها .. ففى اليابان يستخدم الأهالى أنواعا معينة من الثمار والأزهار والنباتات بصفة تمائم يضعونها فى بيوتهم ، ويعلقون الثوم على الأبواب للوقاية من الأمراض المعدية . ويحمل البعض فى ايطاليا الجوز واللوز للشفاء من الصداع ويعتقد كثير من الناس أن وضع حبة من البطاطس فى الجيب كفيل بوقاية حاملها من الأذى وشفائه من المرض ويحمل هنود الشوسون مسحوقا من أشواك شجرة التنوب للوقاية من المرض .

وفى البنجاب يلبس الأهالى خواتم معينة من النحاس أو الفضة أو الذهب أو الحديد للشفاء من عرق النسا .

وكان الناس فى الصين يعتقدون أن أطفالهم يكونون بمنجاة من الأذى والمرض اذا تحلوا بأساور أو خلاخيل من حجر اليشب . وفى التبت تلبس النساء سلاسل تتدلى منها علبة مجوهرات صغيرة تضم تميمة أو تعويذة لوقايتهن من المرض والأذى .

ولكى تكتسب بشرة المريض بالصفرة شيئا من النضارة يأخذ الساحر المعالج بعض الشعيرات من ثور أحمر ويضعها فى ورقة شجر ذهبية اللون ويلصقها الى جلد المريض .

ويتحدث بلينى عن نوع من الأحجار كان الناس يعتقدون فى قدرتها على شفاء اليرقان لأن لونها كان يشبه لون جلد المريض به .

وكان اليونانيون يعتقدون أن هناك حجرا يشفى من عضة الثعبان يسمى « حجر الثعبان » . ويعتقد البعض فى ايطاليا أنه يمكن معالجة الآثار المترتبة على عضة الثعبان بحمل هذا الحجر .

ويعتقد أن حيازة نبات اللفاح والتامول يفيد فى الشفاء من العقم . ومن الممارسات التى أوردها فريزر وما أشرها فى كتابة الغصن الذهبى أن المرأة العاقر عند الباتاكا تلجأ الى صنع دمية لطفل وتحملها فى حجرها وتعتقد أن هذا يؤدى الى تحقيق أمنيتها فى الحصول على الطفل الذى تنشده . وحين ترغب المرأة فى جزر بابار فى أن يكون لها ولد تطلب من رجل له أسرة كبيرة العدد أن يصلى من أجلها لروح الشمس ثم تصنع « عروسة » من القطن الأحمر ، تضمها بين ذراعيها كما لو كانت ترضعها . ويمسك ذلك الرجل باحدى الدواجن من ساقيها ويرفعها فوق رأس المرأة وهو يتمتم : « أى أبوليرو ، خذ هذ الطائر ودع الطفل يسقط . دعه ينزل . انى أضرع اليك . انى أبتهل اليك أن تترك الطفل ينزل وينزلق بين يدى وفى حجرى . « ثم يسأل المرأة » هل جاء الطفل ؟ فترد عليه بقولها . « نعم وها هو يرضع الآن بالفعل » . ثم يرفع الرجل الطائر فوق رأس الزوج وهو يردد بعض الصيغ والعبارات السحرية وأخيرا يذبح الطائر ويضعه مع بعض أوارق نبات التبل فى المكان الذى يقدم فيه أفراد البيت القرابين . وما ان تنتهى هذه الطقوس حتى ينتشر الخبر فى القرية بأن المرأة قد وضعت طفلا وعندئذ تسارع صديقاتها الى تهنئتها .

وتحمل بعض النساء اليابانيات اللاتى لم يرزقن أولادا قطعا من أحجار معينة للشفاء من العقم .

وهناك بعض النساء تتداوين بالأحجبة أو البخور من أجل الشفاء من العقم .

ويعتقد أن التمائم المأخوذة من أجزاء حيوانية أو مواد معينة تنقل لحاملها خصائص وصفات الحيوان أو المادة التى أخذت منها فمثلا نجد أن فتيات قبائل هداتسا يحملن أسنان القندس ليصبحن عاملات مجتهدات ويضع أفراد قبائل البورورو حليا على صدورهن من أسنان النمر والقرد لاكتساب القوة والمهارة .

وكان الكلتيون يحملون تماثيل للجواد والثور والخنزير البرى . وتحمل قبائل المايا ضفادع ذهبية تنظم فى مجموعات وتماثيل للسحالى أو التماسيح أو النسور أو طيور النورس أو الببغاوات أو القردة ، وهذه التماثيل مزودة بحلقات لكى تعلق من حبال أو سلاسل .

وتحمل قبائل الاركوا قوارب منمنمة لحمايتهم من الغرق . ويحمل البعض أحجبة تحتوى على نصوص معينة اعتقادا منهم بأنها تحميهم من أخطار الطريق وغارات اللصوص أثناء السفر .

وفى ايرلنده تعلق بعض الأحجار على حظائر الماشيه لمنع الجنيات الخبيثات من سرقة اللبن .

وكان البعض يعلقون أهمية كبرى على الخصائص السحرية التى تتمتع بها الأحجار النفيسة . والحق أن هناك مايدل على ان هذه الأحجار كانت تستخدم بصفة تعاويذ وتمائم قبل استخدامها فى الزينة بوقت طويل ، اذ كان اليونانيون يطلقون اسم شجرة العقيق على نوع من هذه الأحجار التى تظهر عليها رسوم ونقوش تشبه تلك الشجرة . وكانوا يعتقدون أن ربط قطعتين من هذه الأحجار الى قرنى ثور وعنقه أثناء الحرث يؤدى الى وفرة هائلة فى المحصول . وكانوا يستخدمون « حجر اللبن » لزيادة ادرار اللبن عند المرأة ولا تزال أحجار اللبن تستخدم حتى الآن عند اليونانيات فى كريت وميلوس ، وتحرص الأمهات المرضعات فى ألبانيا على حمل تلك الأحجار لزيادة ادرار اللبن عندهن .

والنباتات أو أجزاء النباتات كالبذور وثمار التوت والجوز واللوز وقطع الخشب وأوراق الأشجار شائعة الاستعمال كتمائم فى العالم كله . وفى الهند يفوق عدد التمائم المتخذة من النبات غيرها من الأنواع .

وكان الأشوريون يستعملون تمائم على شكل تماثيل صغيرة لبعض الآلهة ويدفنونها تحت أعتاب قصورهم .

وكان المصريون القدماء يستعملون عيونا مقدسة تصنع من اللازورد أو الذهب أو الفخار أو الخشب

واستخدم اليونانيون تماثيل للآلهة وأشكالا هندسية بصفة تمائم تقيهم الأذى ، وكان الرومان يربطون جلاجل معدنية صغيرة الى ملابس الأطفال لحمايتهم من الأرواح الشريرة .

والأحجبة شائعة الاستعمال فى الشرق ويكتب فيها عادة أسماء الله والملائكة وآيات من القرآن الكريم واسم الشخص الذى يكتب له الحجاب واسم أمه ، وهناك نوع آخر من الاحجبة ترسم فيه خطوط منحنية ومستقيمة ودوائر ويرصع باشكال هندسية وهناك حجاب يكتب فيه المربع السحرى الذى أشرنا اليه فيما سبق .

والتمائم فى التبت تتخذ غالبا من الورق وتكتب عليها بعض أقوال بوذا أو فى اثيوبيا يحمل الناس أحجبة من الورق تكتب عليها أساطير وتعاويذ وصيغ سحريه ورقى وحكايات أسطوريه . والحجاب يكتب عادة على ورقة يبلغ طولها من خمسين سنتيمترا الى مترين . ويطوى هذا الحجاب ثم يربط بخيط ويوضع فى كيس جلدى .

وفى اليابان تستعمل التمائم للوقاية من أخطار السفر والمرض والحروق وجلب الحظ السعيد وتنقش عليها عادة نقوش مقدسة أو رسوما لبعض الآلهة مع عبارات تفسر الغرض الذى تحمل من أجله التميمة ثم توضع فى غلاف ليسهل حملها .

ويذهب البعض الى أن لكل حروف الهجاء سرا وأن كل حرف له خواص وكل حرف يقابله عدد معين . ومن ذلك حروف الجمل وهى أبجد ، هوز ، حطى ، كلمن ... الخ . فالألف بواحد والباء باثنين والجيم بثلاثة .. الخ . ويقسمون الحروف الى ترابية وهوائية ومائية ونارية . ويقول البعض أن للحروف طبائع فبعضها حارة وهى أ و ى ل م ن وبعضها يابسة وهى س ق ب ج والثالثة رطبة وهى هـ ر ش ص ط والأخيرة باردة وهى ت هـ د ظ ص ض .

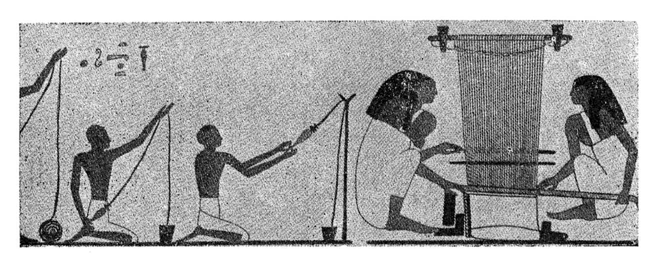
ويزعمون أن هناك علاقة وثيقة بين الحروف وبين البروج ولهم فى ذلك حساب معقد لا يتسع هذا المقال لشرحه .

وهكذا يتضح لنا أن الأحجبة والتمائم شائعة فى العالم كله شرقية وغربية وبين جميع الطبقات على اختلاف حظوظها من العلم والثقافة وأنها سايرت التاريخ الانسانى فى مراحله المختلفة وأنها على ماتنظمه من تصورات وعقائد وممارسات تحمل خبرات عملية ودلالات فنية أو شبه فنية . وهذا الموضوع تتوزعه فروع مختلفة من الدراسات الانسانية . وليس من شك فى أن البحث المقارن سيؤدى آخر الأمر الى نتائج تميط اللثام عن عناصر أصيلة فى ثقافة الانسان .

احمد آدم محمد



الفنون الشعبية عند قدماء المصريين



وليم نظير

عنى المصريون القدماء بالفنون الشعبية عناية فائقة وعملوا على انتشارها ما استطاعوا الى ذلك سبيلا • وأهم الفنون التى برعوا فيها هى صناعة النسيج والورق والسلال والحصير والحبال والشباك والغرابيل والنعال (الصنادل) والفراجين وجعب البذور والمراوح والمكانس ومساند الجرار والحوايا والباقات والأكاليل الجنائزية ولا تزال هذه الفنون تصنع فى الريف المصرى حتى اليوم وتستخدم فى نفس الأغراض التى استخدمها المصريون القدماء نظرا لحاجتهم اليها فى حياتهم اليومية •

وقد اكتسبت هذه الفنون طابعا خاصا نظرا لطبيعة البلاد الزراعية وكثرة ما كان يزرع فيها

من نباتات مختلفة واستخدم فى صناعاتها الكتان والبردى وألياف النخيل وسعفه وأوراق نخيل الدوم وأليافه والحلفاء والسمار والجروان والغاب • وصنع المصريون القدماء من هذه المواد فنا شعبيا تشكيليا قاموا بزخرفته بألوان مختلفة براقة تشهد لهم بالذوق السليم والبراعة الفائقة فى هذا المضمار •

صناعة النسيج :

ظهرت بوادر صناعة النسيج فى مصر منذ العصر الحجرى الحديث (**نحو** عام ٦٠٠٠ ق٠م) وأخذت تنمو وتتقدم بعد ذلك • وتدل بقايا الاقمشة التى عثر عليها فى قبور الفيوم والبدارى على أن صناعة نسج الكتان كانت حسنه الصنع•

وكانت طريقة النسج فى عصر الدولة القديمة والدولة الوسطى بسيطة جدا وهى شد سداة الثوب فى وضع أفقى بين ماسكين مثبتين بالأوتاد فى الأرض مما يدعو النساج الى الجلوس القرفصاء ويستخدم خشبتين تدفعان بين خيوط السداة لتقسيمها • أما خيط اللحمة فكان ينسق ويحكم بخشبة معقوفة • (**السدى من الثوب هو ما مد من خيوط واللحمة ما نسج عرضا من الثوب**) •

وقد بذلت الجهود لصنع أدق ما يمكن صنعه من الكتان الأبيض بما يبلغ به حد الكمال مثل ملابس الأشراف البيضاء وماكانت ترتديه النساء من ثياب تشف عن أعضاء الجسم لفرط رقتها• ويمكن مقارنة ما حفظ لنا من هذا الكتان فى رقته ونعومته بنسج الحرير فى الوقت الحاضر ولا يقل عنه جودة •

وقد أنشأ القوم مصانع ملكية لغزل الكتان ونسجه فى طيبة وقفط وغيرهما من البلاد • ومن الصعب تقدير الكميات التى صنعت من المنسوجات الكتانية واستهلكت على مر العصور واستخدمت فى أغراض شتى وبخاصة فى لف مومياوات الانسان والحيوان والطير •

وقد قيست بعض الأكفان التى وجدت على المومياوات فتبين أن كثيرا منها يزيد على ألف ياردة فى عرض ثلاث أو أربع بوصات وهى ترينا مقدار ما كان القوم يحفظونه من كميات هائلة لتكون تحت الطلب •

ويذكر (هيرودوت) أن مصر كانت أشهر بلاد العالم القديم فى صناعة المنسوجات الكتانية وقد ميز نوعا دقيقا منه اشتهر باسم « **نسيج الهواء** » • وكان ملوك الأقطار الأجنبية وأشرافها يفخرون باقتناء المنسوجات الكتانية التى تصدر اليهم وبخاصة اليونان •

وبينما نجد النساء يقمن فى معظم الاحوال بالغزل والنسج فى عصر الدولة القديمة (**من ٢٧٨٠ ــ ٢٤٧٥ ق ٠ م**) اذ نجد الرجال هم الذين يقومون بالعمل على الأنوال فى عصر الدوله الحديثة (من ١٥٥٠ ــ ١٠٩٠ ق ٠ م) لأن ضيق ملابس النساء لا يسمح لهن بفتح أرجلهن حين الجلوس الى النول الرأسى حتى يكن على مقربة منه بحيث يستطعن تحريك المشط والنير الى أعلى فى أثناء النسيج ولا يزال الرجال فى مصر يعملن فى صناعة المنسوجات حتى اليوم •

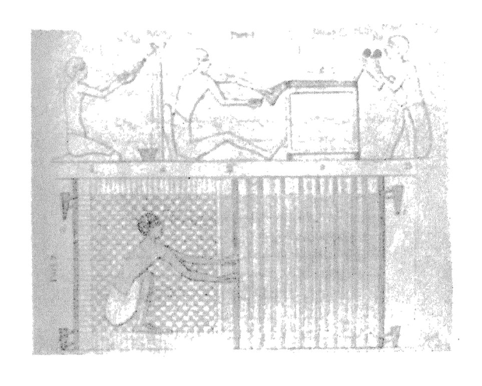
وقد عثر فى حفائر حلوان من الأسرة الأولى **نحو عام ٣٢٠٠ ق ٠ م**) على بعض المنسوجات التى بلغت دقة خيوطها درجة كبيرة وهو النوع الذى صنعت منه الملابس الشفافه الفاخرة التى نراها مرسومة على جدران كثير من القبور والمعابد والتى ذكرها المصريون القدماء فى كتاباتهم وأشعارهم •

كما عثر على صورة على أحد جدران قبور بنى حسن من عصر الدولة الوسطى (**نحو عام ٢٠٠٠ ق م**) تمثل رجلا يغزل وعاملين يصنعان نوعا من الشباك وفى أسفل الصورة عامل آخر ينسج على نول أفقى وتعد هذه الصورة من أروع ما عثر عليه وتبين دقة الصناعة •

وفى قبور هذا العصر مايمثل براعة الغزالات • فنشاهد بينهن نساء يقمن بالعمل على مغزلين فى آن واحد ويفتلن فوق ذلك كله خيطا من الخيطين من نوعين مختلفين من الكتان ويضطرهن هذا الى الجلوس الى مقعد ونزل فضول الثياب حتى لا يختلط المغزلان وتتشابك الخيوط •

وقد وجدت صورة على أحد جدران قبر «**خنوم حتب**» ببنى حسن تمثل فتاة تمسك فى يدها اليمنى خيطين ينبثقان من اناءين وفى اليد نفسها يتدلى مغزل يدور فى الهواء • وفى اليد اليسرى يبدو أنها تقبض على مغزل آخر جزء منه مختف وراء جسمها وتبدو المهارة فى وضع الأصابع ومسك الخيوط وقوة الفتل •

وقد عثر (ونلوك) فى أحد قبور الأسرة الحادية عشرة (نحو عام ٢١٦٠ ق٠م) على أقمشة كتانية ذات طيات من النوع المعروف باسم (بليسيه) فى الوقت الحاضر • كما عثر فى أحد قبور طيبة (الأقصر) من الأسرة الثامنة عشرة (نحو عام ١٤٥٠ ق٠م) على ثلاثة نماذج من الكتان ذى الطيات فى غاية الدقة والابداع أحسنها ذلك النموذج الذى يحتوى على طرازين



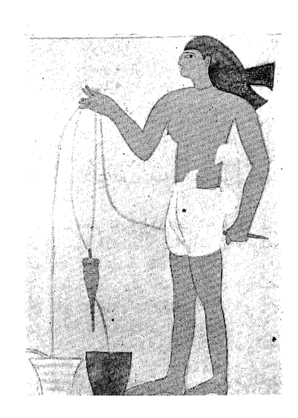
رجل بغزل وبجواره عاملان يصنعان نوعا من الشباك ويشاهد فى أسفل الصورة عامل يقوم بالنسيج على نول أفقى (أحد قبور بنى حسن ــ عصر الدولة الوسطى)

من الطيات المتعامد بعضها ببعض فى هيئة منفاخ الآلة الموسيقية المعروفة باسم (أكورديون) .

وكان النساجون يقومون بصنع أنسجة موشاة بصور ملونة . وقد وجدت أقمشة كتانية موشاة بأسلاك الذهب فى قبر تحتمس الرابع بطيبة كما وجدت أقمشة من الكتان موشاة بالصور الملونة . وعثر أيضا على بعض حالات من شغل الابرة والتطريز (البرودرية) فى قبر توت عنخ آمون كانت تعلق على جدران القصور أو تفرش فوق أرضها أو تستعمل سقفا يظل حديقة السطح فى منازل الأشراف . ووجدت فى الدير البحرى بطيبة عينات من المنسوجات الكتانية تشبه الحرير . وفى أحد قبور صقارة من العصر اليونانى الرومانى عثر على رداء من الكتان المذهب محلى بمناظر من الأساطير الدينية .

وهناك حوار عثر عليه لاحدى الأغنيات تقول فيه الفتاة للفتى :

« .. يا الهى .. أيها الحبيب . كم يسرك أن تذهب معى الى البركة لاستحم فى حضرتك واسمح لك أن ترى جمالى فى ثوب من الكتان الملكى عندما يكون مبللا .. »



فتاة تغزل الكتان بمغزلين فى وقت واحد (قبر خنوم حتب) ببنى حسن ــ عصر الدولة الوسطى

وفى مكان آخر من هـذا الحوار يقول الفتى لخادمة الفتاة : « عندما يجيء وقت تهيئة الفراش ضعى الكتان الناعم بين ساقيها واصنعى فراشها من الكتان الابيض المطرز .. » .

وفى العصر القبطى استمرت مزاولة غزل الكتان فى المنازل الى جانب المصانع وكانت زخارف المنسوجات الملونة منقوشة بطريقة (التابستري) Ta Pas Tey — وهى التى حذقها الفراعنة وبلغوا فيها شأنا عظيما وقد ورثها عنهم أحفادهم الأقباط وحافظوا عليها — وهذه الطريقة هى التى سماها العرب (القباطى) نسبة الى أقباط مصر أى تقاطع خيوط اللحمة بخيوط السداة حتى اذا وصل النساج الى النقطة التى يريد زخرفتها أوقف عملية الحشو بخيوط اللحمة وأخذ فى عمل الزخرفة بخيوط جديدة تختلف فى لونها عن خيوط اللحمة الأصلية وقد تختلف عنها فى نوعها وذلك بنسج الخيوط الجديدة مع خيوط السداة الأصلية . وبعد الفراغ من عمل الزخرفة تنظم خيوط السداة كما كانت من قبل ثم تستأنف عملية النسج التى كانت تزاول قبل الزخرفة .

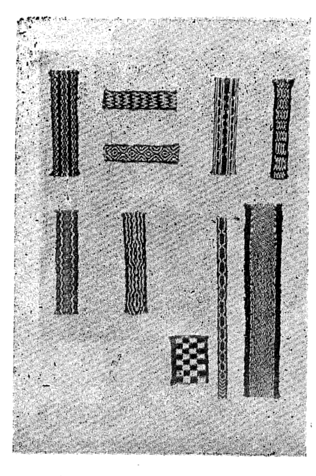
ولقد كان لجو مصر الفضل الأكبر فى بقاء كثير من المنسوجات وحفظ ألوان زخرفتها كما نشاهد ذلك فى آثار توت عنخ آمون المحفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة وفى المنسوجات والأقمشة المحفوظة بالمتحف القبطى بمصر القديمة وهى تشهد بدقة الصناعة وبراعة النساجين .

صناعة الورق

كانت مدينة سايس (صا الحجر) مركزا هاما لصناعة البردى . وأقدم ما عثر عليه من أوراق البردى هو بعض الوثائق البردية من عهد الأسرتين الخامسة والسادسة محفوظة بالمتحف المصرى .

***

وقد وصف لنا هيرودوت وغيره من المؤرخين طريقة صنع أوراق البردى . فكان الغلاف الخارجى ينزع من ساق النبات ويقطع الى شرائح رقيقة توضع الواحدة الى جانب الأخرى على سطح مستو تعلوها عدة شرائح أخرى متقاطعة فى اتجاه متعامد ثم تضغط وتدق بمطارق من الخشب حتى تنفرطح القشور وتترك لتجف فى الشمس وتلصق بعد ذلك جنبا الى جنب حتى تصبح ملساء . ويذكر (بلينى) أن ماء النيل حينما



أنواع مختلفة من النسيج المصرى القديم

يكون عكرا تكون له الصفات الخاصة بالغراء وبذا يمكن الحصول على الملف المطلوب ويصبح صالحا للكتابة عليه .

ولما كانت الحاجة تستدعى دائما أكثر من قطعة واحدة من الورق لذا كان العامل يلصق الصفحات معا لعمل ملف طويل منها بعد تهذيب القطع الزائدة وقد يبلغ طول هذا الملف حوالى خمسة وأربعين مترا .

وقد استخدم المصريون القدماء ورق البردى كمادة أساسية للكتابة . فكانوا يستخدمونه لسد مطالب الدولة المختلفة فقد سجلوا فيه كثيرا من علوم الطب والفلك والرياضة كما سجلوا قصصهم الرائع وآدابهم **وأخبار حروبهم ومعاركهم الكبرى** وصوروا فيه بعض نواحى الحياة المصرية بما فيها من جد وهزل ولعب ولهو وكذا أخبار الآلهة المصرية وما نشأ حول حياتها من أساطير وتصوير الحياة الأخرى كما تخيلوها فى عصورهم المختلفة. وعثر على أوراق عديدة من البردى تشهد على ما بلغته هذه الصناعة اليدوية من دقة واتقان فى وقت مبكر .



مرجونة من السمار والحلفاء، أحد قبور دير المدينة بطيبة
ـ الأسرة الثامنة عشر ـ

وتزخرف المتاحف فى مصر والخارج بمجموعات كبيرة من أوراق البردى واستخدم فى كتابتهـا **اللونان الاحمر والاسود · فاســتخدموا الاحمر** فى كتابة فقرات خاصة كالعناوين أو الكلمـات الأولى فى الفصول أو أسماء الآلهة · أما الأسود فقد استخدموه فى الكتابة العــادية · وكانوا يصنعون هذه الألوان من مادة الكربون أو أكسيد الحديد أو المغرة الحمراء أو أكسيد الرصـــاص الأحمر (السلاقون) واستخدموا فى هذه الكتابة قلما عبارة عن ساق رفيعة من نبات السمار أو ســـيقان البوص طرفه كالفرشاة ، وعن طريق الضغط تنفصل الألياف ثم يغمس طرفه فى المداد ويخط به الكتابة أو الرسم المطلوب ·

***

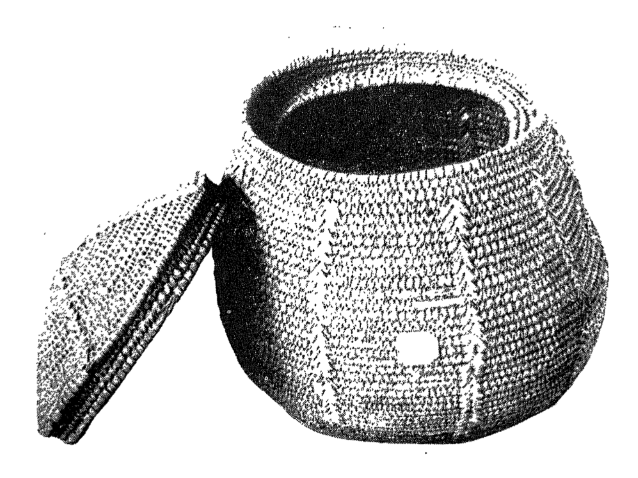
صناعة السلال

تعتبر صناعة السلال من أقدم الصناعات التى مارسها الانسان البدائى وهى عبارة عن تضفير الألياف أو تداخلهـا فى بعض وتصـــنع بدون استعمال أى نوع من الآلات ·

وقد عرف المصريون القدماء صناعة الســلال منذ العصر الحجرى الحديث واستمر تقدمها لحاجتهم اليها فى الحقل وفى المنزل وتوفر موادها الأولية فى جميع أنحاء البلاد · وقد استخدمت الخوصة الكاملة للصناعة الخشنة وقطعها الى شرائح قليلة العرض للصـــناعات الدقيقة · أما الجريد فقــد استخدم دعائم للسلال ·



سلة من الحلفاء ـ العصر اليونانى الرومانى



مرجونة من خوص النخيل والحلفاء ـ احد قبور طيبة عصر الدولة الحديثة

وعثر على سلال صغيرة مصنوعة من الحلفاء ومن السمار تشبه مثيلتها المستخدمة في مصر اليوم لحفظ الفاكهة والازهار كما عثر على سلال منذ عصر ما قبل الأسرات منها تابوتان للدفن على هيئة سلة مصنوعة من سيقان نبات الجروان ٠

ويذكر (بترى) أنه عثر على بعض السلال فى قبور اللاهون بالفيوم من الأسرة الثانية عشرة (نحو عام ٢٠٠٠ ق٠م٠) كما عثر على سلة ملونة بالاحمر والاسود من الاسرة الثامنة عشرة وسلة لونهما اخمر وأبيض من العصر الرومانى ٠

وكانت بعض السلال تزين برسوم زخرفية ملونة ٠ ويذكر (كارتر) أن معظم السلال التى عثر عليها فى قبور الأسرة الثانية عشرة وجدت ملونة وبخاصة ما عثر عليه فى قبر توت عنخ آمون بطيبة وهى على درجة عظيمة من الروعة والاتقان ولا زالت هذه الصناعة مزدهرة فى مصر حتى اليوم وبخاصة فى الصعيد فيما وراء المنيا ٠

وقد عثر على صندوق من البردى فى قبر توت عنخ آمون وصفه (كارتر) بأنه « سلة مصنوعة من البردى خاصة بمعدات كتابة الملك » يبدو أنها مصنوعة من لب شرائح البردى الرقيقة على اطار من الغاب مبطنة بالكتان ومزخرفة من أعلى ومن أمام بشرائط ضيقة بمادة مصقولة ٠ وقد اختلفت أحجام هذه السلال وأشكالها تبعا لاختلاف الأغراض التى استخدمت فيها كما تنوعت تنوعا واضحا وهى ذات أغطية تشبه الى حد كبير السلال المستخدمة فى الريف المصرى اليوم وتدل على دقة الصناعة وتشهد للصانع المصرى بالبراعة الفائقة ٠

صناعة الحصير

كانت الحصير ولاتزال من أهم الصناعات


سلة من أوراق النخيل والحلفاء ـ العصر اليونانى الرومانى

الصـــغيرة وتعتبر من متاع البيت المصرى الذى لا غنى عنه ، وكثيرا ما وجدت الجثث موضوعة على حصير أو ملفوفة أو مغطاة بها ٠

ونشاهد صناعة الحصـــير أن الخيوط الطويلة (السداة) قد صنعت من ألياف الـكتان لربط الألياف العرضية (للحمة) المصنوعة غالبا من الحشائش أو البوص ٠ وكانت الزخرفة بألوان متباينة فى أشكال هندسية عنصرا هاما فيها ٠

وقـــد لقيت هـــذه الصـــناعة رواجا كبيرا لاستخدامها فى المنازل لتغطية الأرضـــية وبعض المقاعد والارائك كما استخدمت ســـتائر للابواب والنوافذ بحيث تكون فى هيئة اسطوانة عند رفعها فى أعلى الباب ثم تفرد لتغطية النوافذ بحبل معلق فى الحصير ٠

***

وقد وجدت صـــــور لصناعة الحصـــير على أحد جدران قبور بنى حســـن من عصر الدولة الوسطى كانت تصنع بطريقة الجدل واستخدم فى صنعها سعف وألياف النخيل أو الدوم أو قش البوص أو الحلفاء أو السمار وهى تدل على الدقة والمهارة التى بلغها المصريون القدماء فى هـــذه الصناعة ٠

ويرى (نيوبرى) أن الحصير هى أصل صناعة المضاجع (الأسرة) التى تشبه (العنجريب) ولا يزال بعض الناس يســـتخدمونه فى النوم بدليل أن كلمه « بسمت » الهيروغليفية ـ ومعناها سرير أو حصير ـ قد وردت على أحد جدران قبر « حنوم حتب » ببنى حسن ثم حرفت الى الكلمة العربية (بساط) الحالية ٠ كما أن كلمة (برش) فى اللغة القبطية ـ ومعناها حصير ـ هى أصـــل كلمة برش العربية المستعملة اليوم وتعنى أيضا كلمة (فرش) العربية وهى مكان النوم أو السرير أو الغطاء ٠

صناعة الحبال

تصنع الحبال من لف (برم) بعض الأليـــاف الرفيعة المنفصلة بحيث يتكون منها حبال رفيعة ثم تبرم معا فيتكون منها حبل سميك ٠

وقد استخدم ليف النخيل بصـــفة عامة فى صنع الحبال ولا يزال يســـتخدم لنفس الغرض حتى اليوم ٠ ويذكر (ثيوفراست) و (بلينى) أن المصريين القدماء كانوا يصـــنعون الحبال من البردى ٠

***

وعثر على صـــــور على أحد جدران قبور عصر الدولة القديمة تمثل صانعى الحبال يبدو فيهـــا الصانع وهو يبرمها على حدة ثم يلفها بعد ذلك معا حتى تقوى وتشتد ٠ كما عثر على صـــــورة لصناعة الحبال على أحد جدران قبر « رخميرع » بطيبة من الأسرة الثامنة عشرة حيث نشـــاهد صانعين قد جلس أحدهما على مقعد واطىء وأمسك بطرف الحبل لضبط اتجاه الخيوط بيده بينمـــا الآخر قد وقف أمامه وشد الحبل الى الحزام فى وسطه حتى تكون يداه خاليتين فيســـتطيع أن يمسك بهما أداة متحركة كالمغزل يبدأ فى تحريكها بعد ذلك عند طرف الحبل الذى شد فى وسطه ٠ وفى أثناء ذلك يضيف العامل الأول الجالس اليافا جديدة بيده اليمنى الى الحبل فتلتف به فى الحال بحكم دوران الأداة التى تلوى الحبل باستمرار ٠ فاذا تم صنع الحبل لف لفا حلزونيا فى حلقـــة توضع الى جانب العامل كما نشاهد حلقتين من الحبال موضوعتين الى جانب العاملين ٠

وقد عثر فى القبور على مجموعة قيمة من الحبال المختلفة من أهمها حبل ضخم مصنوع من عيدان البردى استخدم فى حمل الأثقال الكبيرة كأحجار التماثيل والمسلات ٠

صناعة الشباك

كانت صناعة الشباك منتشرة فى مصر انتشارا

كبيرا حيث استخدمها القوم فى صــيد الطيور والأسماك وكثيرا ما نراها مصــورة على جدران القبور ٠

ونشاهد فى أحد هذه الصور رجلا قد جلس على الأرض وأخذ فى صنع احدى الشباك واضعا بداية الشبكة عند أصبع قدمه الأكبر ثم يشدها به شدا وثيقا بينما أمسك بابرة النسيج فى يده وعمل بها ٠ فاذا ما فرغ من عمل جزء واسع من الشبكة ربطه الى الأرض وجلس على مقعد واطىء واستمر فى عمله حتى ينجزه ٠

ومما يجدر ذكره أن نوعا جميلا من الشباك كان يصنع ليوضع حول الجرار ٠ وهناك مثــال لذلك محفوظ بالمتحف المصرى بالقــاهرة يرينــا اناء من المرمر عثر عليه فى أحد قبور صــقارة وحوله شبكة نقشت نقشا بارزا جميلا على سطحه الخارجي بحيث تظهــر جميع تفاصــيل الحبل المجدول ٠

وقد عثر على شــبكة (شنفة) مصنوعة من الليف فى كوم أوشيم بالفيوم من العصر الرومانى كانت تستعمل لنقل المحصول على ظهور الحمير محفوظة بقسم الزراعة المصرية القديمة بالمتحف الزراعى بالقاهرة ٠

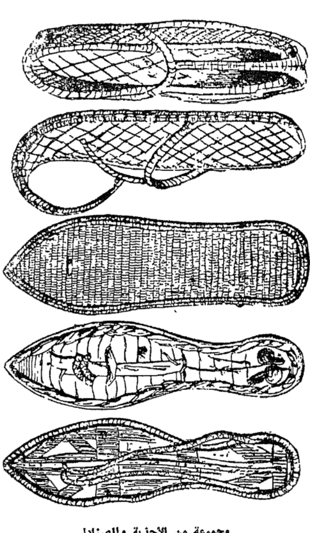
صناعة الغرابيل

تعد صناعة الغرابيل من أهم الصناعات الريفية التى عرفها المصريون القدماء وقد استعملوها منذ عصر ما قبل الأسرات (قبل ٣٢٠٠ ق ٠ م) واســتخدموا فى صــنعها نفس الطريقة التى استخدموها فى تضفير السلال ٠

وقد عثر فى القبــور على بعض الغرابيــل دقيقة الصنع منها غربال له « شبكة مصنوعة من ليف النخيل والسعف » كما عثر على جزء من غربال متين مصنوع من السمار وعثر أيضا على غربال فى أحد الأديرة من العصر المســيحى له « حافة مصنوعة من حبلين من الحشائش ملفوفين حول الغربال ومربوطين معا بالسعف و (عيونه) مصنوعة من البوص الصغير المربوط معا بالحشائش والمقــوى من الخلف بجريدتين من النخيــل » ٠ وبعض هذه الغرابل محفوظة بقسم الزراعة القديمة بالمتحف الزراعى ٠

صناعة النعال

وقد لاقت صناعة النعال (الصنادل) انتشارا



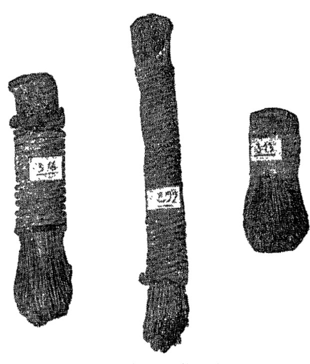
مجموعة من الأحذية والصنادل

كبيرا فى البلاد وكانت تصنع من سعف النخيل أو الدوم أو القش وقد احتفظ بشكلها البسيط الذى عرفت به حتى اليوم ٠

ولم يكن اســتخدام النعال ــ سواء أكانت مصنوعة من الجلد أو من المواد سالفة الذكر ــ مقتصــورا على الملوك والعظماء وانما تعداهم الى النساء والكهان والموظفين والجند والكتاب ومن يقيسون الحقول أو يعملون فيها ويضطرون بحكم عملهم الى المشى على الجذور ٠ وكانت نعــال الملك ينقش عليها غالبا صــور الأعداء وهم مقيدون رمزا على أن الملك يطأ أعداءه بقدميه أثناء سيره ٠

صناعة الفراجين

كان الصناع يقومون بصنع الفراجين (الفرش)



مجموعة من الفرش مختلفة الاحجام

من الحلفاء والليف أو من الجريد والكتان وبعض أنواع البوص وكانت أطرافها تحول الى شعيرات وذلك بوضعها فى الماء ودقها بعد ذلك ٠

وقد عثر على بعض الفراجين التى استخدمت فى التلوين فى قبور عصر الدولة الحديثة لازالت آثاره عالقة فى أطرافها حتى اليوم كما يشاهد ذلك فى الفراجين المحفوظة بقسم الزراعة القديمة بالمتحف الزراعى ٠

صناعة جعب البذور والمراوح ومساند الجرار والمكانس والحوايا والسدادات

انتشرت هذه الصناعات اليدوية الصغيرة انتشارا كبيرا فى طول البلاد وعرضها وهى تدل على ما بلغته هذه الفنون من مهارات ودقة ٠

وقد عثر على الكثير منها فى القبور ولا زالت رائجة فى بلادنا حتى اليوم ٠ وتوجد مجموعة قيمة منها فى المتاحف المختلفة ٠

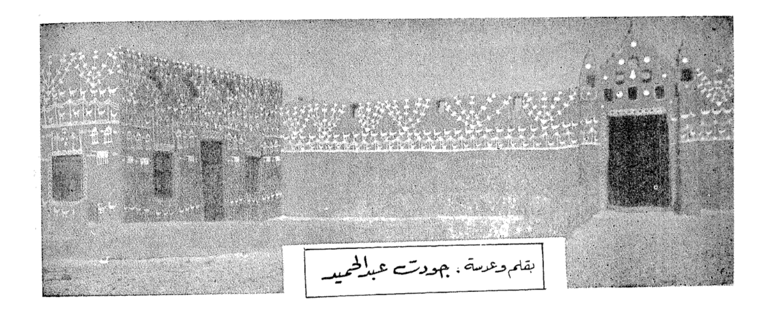
صناعة الباقات والأكاليل الجنائزية

اشتهر المصريون القدماء بصناعة الباقات المنسقة والأكاليل الجنائزية وكانت من أهم واجبات البستانى نظرا لحاجة القوم اليها فى الشئون الدينية والدنيوية ٠

وقد استخدم الصناع أغصان الأشجار وأزهارها وأوراقها ــ وبخاصة شجرة البرساء المقدسة ــ فى صنع تلك الباقات والأكاليل وعثر على الكثير منها فى القبور وبخاصة دير المدينة ومدينة حابو وتوت عنخ آمون بطيبة من عصر الدولة الحديثة ٠

« **وليم نظير** »

الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة .. بين التسجيل والاستلهام



بقلم وعدسة : جودت عبد الحميد

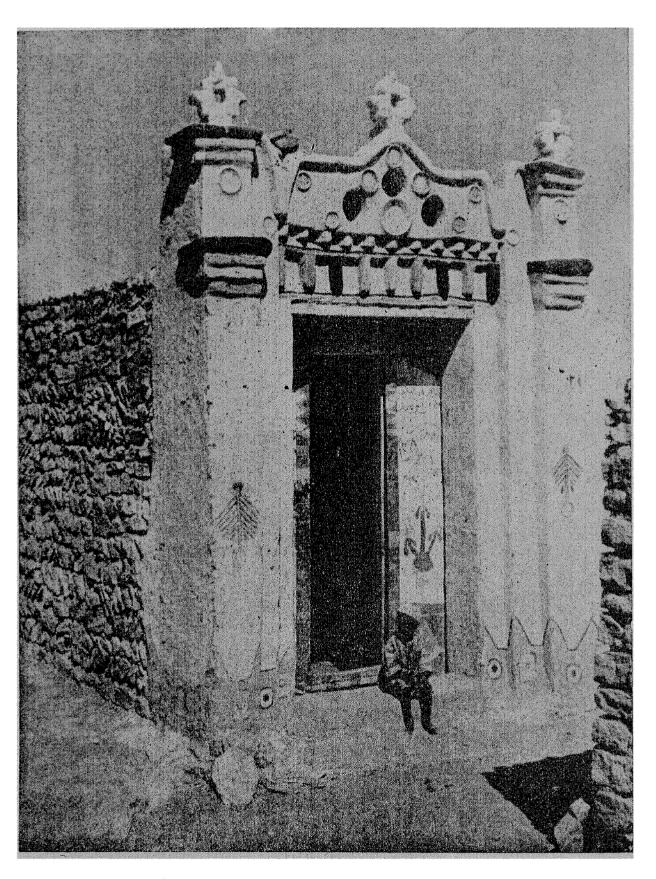
حين ينتصف شهر أكتوبر من كل عام تلوح صورة بلاد النوبة القديمة ـ نوبة ما قبل السد ـ فى أذهان الآلاف من أبنائها الذين بدأوا فى حمل متاعهم ودوابهم .. والرحيل عنها مع هذا الموعد منذ أكثر من سبع سنوات .

وتلوح ذكرى النوبة القديمة أيضا فى خيال تلك الاعداد من المصريين الذين عملوا على أرضها فترات طويلة من الزمن فى انقاذ تراثها التاريخى المتمثل فى المعابد الشامخة للمصريين القدماء فيها .

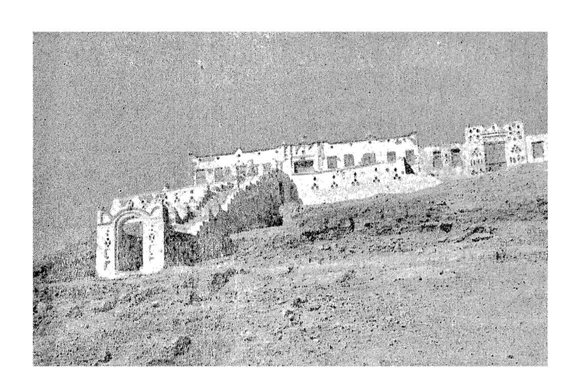
ويذكرها .. تلك القلة من المصريين الذين اشتركوا فى تسجيل ذلك الجانب الانسانى من حضارتها وتراثها وفنونها الشعبية .

ولقد شرفت بأن أكون واحدا من هؤلاء القلة الذين سارعوا الى أرضها مرات عدة فى سنواتها الأخيرة .. مشاركا بالجهد الذى سمحت به الظروف وقتها وحتى موعد تحويل مجرى النهر العظيم فى منتصف مايو من عام ١٩٦٤ .

وحين جاء أكتوبر الماضى (١٩٧٠) شعرت بحنين قوى يشدنى للكتابة عنها محييا ذكرى تلك الارض الطيبة .. التى أخذت فى الاختفاء تدريجيا تحت مياه النيل وهى تعمل على تكوين البحيرة الكبيرة الجديدة الممتدة على أجزاء من أرض مصر وأرض السودان .. محييا تلك الشريحة البشرية التى انتقلت من هذه المنطقة بكاملها الى الارض الجديدة .. الى البيئة الجديدة .. فى



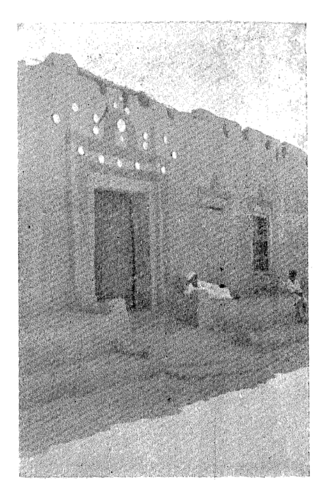
مدخل احد المنازل من قرية دهميت يمتاز بتنوع الوحدات الزخرفية المعمارية ، وملامس السطوح ، والوحدات الملونة تظهر بوضوح الوحدتان الجانبيتان للنخيل ، ووحدة النخيل الاخرى المرسومة على اخشاب الباب .



منظر عام من على الشاطىء لمنزل فريد ذى مدخل متصاعد ، ويرى بنساء المنزل أعلى الربوة ، كما يبدو النفق أسفل نهاية السلم . (دهميت ـ منطقة الكنوز)

الظروف الجديدة ٠٠ بعد أن بعد النوبيون عن النيل الذى ارتبط بكل دقائق حياتهم وتراثهم ٠٠ حاملين معهم بعضا من الوحدات الفنية التى تمثل جزءا من حضارة المنطقة ٠٠ العنجريب ـ سرير النوبة ـ ٠٠ المرجونة وأطباق الخوص ٠٠ الجرجار والشجة ـ زى المرأة النوبية ـ ٠٠ مشغولات الخرز والشعلوج ٠٠ أما العمارة النوبية وهى أم الفنون الشعبية فيها فقد بقيت وحدها على جانبى النهر تنتظر الاستقرار فى قاع البحيرة ٠٠ تحتمل الغرق يوما بعد يوم الى أن اختفت النوبة القديمة اليوم تماما ٠٠ لتصبح فى حكم التاريخ ٠

لقد اقترنت النوبة عبر كل مراحل تاريخها بالنيل ٠٠ والنيل فيها كان يتهادى فى سيره متعرجا بين مجموعة من جبالها وأوديتها مخترقا أرضها المصرية بطول تبلغ مسافته ثلاثمائة وعشرين كيلو مترا لكل ضفة من ضفتيه ٠٠ من أدندان فى الجنوب حتى خزان أسوان فى الشمال ـ ثم يستكمل رحلته العريقة داخل الوادى حتى البحر الابيض ـ وفى هذه المنطقة البعيدة المحدودة عاش النوبيون لأجيال طويلة يفصلهم عنا منذ زمان ٠٠ بعد المسافة وحدها ٠٠ قبل أن يبنى خزان أسوان ٠ ومع بداية هذا القرن العشرين بدأ التغير والتحول فى النوبة ، لقد أصبح البعد حقيقة وأصبح بيننا وبين النوبيين فاصل محدد يؤكد هذا البعد ويحد من حركة الاتصال والتأثر ٠ ولقد ساعد عاملا البعد والانعزال قبل وبعد بناء خزان أسوان على احتفاظ النوبة والنوبيين بطابعهم وفنونهم وعاداتهم الخاصة التى بقيت تعيش على أرضها حتى مرحلة التهجير ٠ ومع كل تعلية من تعليات الخزان فى أعوام ١٩١٢ و ١٩٣٣ كانت مساحات أكبر من أرض النوبة تنغمر بمياه التخزين ٠٠ وتنتهى مع كل تعلية منها مرحلة من مراحل الحضارة النوبية بتراثها الفنى الشعبى الأصيل ، خاصة جانب التشكيل ٠٠ تضيع عمارة النوبة ـ أم الفنون فيها ـ أو تضيع غالبيتها ٠٠ بمنازلها ومرافقها مع ضياع الارض والزراعة والنخيل بل وتتأثر عاصمتها القديمة « الدر » بآخر تعليات الخزان فتنتقل الى « عنيبة » حتى آخر أيامها ٠

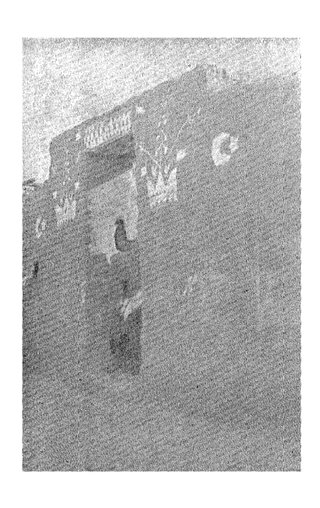


واجهة أحد المنازل ، ويرى فى أعلى المنزل الاشكال الزخرفية وهى عبارة عن مجموعة كبيرة من الاطباق مصنوعة من الصينى (قرية ادندان ـ منطقة الفادوجا)

ولقد كان للنوبة القديمة طراز فنى لكل فنونها الشعبية ٠٠ طراز واحد متميز يجمعها يمثل خلاصة كل مراحل تطورها بين القديم من تاريخها ـ الذى بقى لنا منه كثير من الآثار والمعابد التى أنقذت على شاطئيها ـ وبين الحديث من حضارتها التى أمكن اعادة بناء بعض وحداتها أكثر من مرة بعد كل تعلية من تعليات خزان أسوان ٠٠ لكنها برغم وجود هذا الطراز الواحد كانت تنقسم فيما بينها الى ثلاثة مناطق تضم ثلاثة عناصر من السكان ، نشأ مع كل عنصر منها مدرسة فنية متميزة ٠ يرتبط كل عنصر سكانى ومدرسة فنية منها بقطعة محدودة من أرض الضفتين وبعدد محدود من القبائل التى تعيش فوق تلك الارض تتجمع أسرها فى بيوت تكون نجوعها المتناثرة فى قراها على الصخور أو فى الوديان والسهول ٠ عاش بعضهم ـ وهم الغالبية ـ فى مناطق مقفرة للغاية بالغة القسوة، لا نبات فيها ولا نخيل ٠٠ هكذا شاءت ظروفهم بعد تعليات الخزان وغرق كل الاراضى الخيرة التى أورثها لهم النيل من قبل ٠٠ ويعيش البعض الآخر فى مناطق أقل قسوة ، اذ بقى لهم بها شريط ضيق من الارض كان يحتمل الزراعة بعض الوقت من كل عام ٠٠ ويعيش البعض ـ وهم قلة ـ فى مناطق كانت وظلت حتى آخر لحظة فى عمر النوبة أحسن حظا ، اذ لم يصبها بحكم موقعها خسائر كبيرة فى الارض أو فى النخيل ٠

وكلما كانت قسوة الظروف والحياة تزيد فى منطقة من مناطق النوبة القديمة كلما زاد عدد المهاجرين من رجالها الى الشمال بحثا عن الرزق ويزداد بالتالى تواجد النساء والاطفال والشيوخ وحدهم فى كثير من النجوع والقرى ٠٠ ينتظرون تلك الموارد القليلة التى كان يبعث لهم بها ذويهم تنقلها لهم بواخر البوسته السودانية ، أهم وسائل المواصلات فى النوبة ٠

ومع كل هذه الاحداث والظروف استمرت الحياة فى النوبة القديمة وتحولت مرة اخرى فيما بين عامى ١٩٣٣ وبداية التهجير فى عام ١٩٦٣ الى منطقة حضارية غنية بتراثها ٠٠ غنية



وحدة زخرفية تزين جانبى مدخل أحد منازل عنيبة
(منطقة الفادجا)

بفنونها .. غنية بوحداتها .. غنية بالحيـــاة النابضة بالامل .. بالحب وبالجمال . واستعادت طرازها الفنى الذى أثرت فيه تعليات الخزان من قبـــل .

ولقد تكونت النوبة القديمة ـ المصريه ـ من ثلاثة مناطق هى الكنوز والعرب والفادوجا ضمت فى مجموعها أربعين قرية كانت تتألف كل واحدة منها من عدد من النجوع التى تتألف بدورها من مجموعة من المنازل والمرافق والابنيـــة المتقـــاربة

وكانت منطقة الكنوز هى المنطقة الشماليـــة من النوبة القديمة تبدأ من خلف خزان أسوان مباشرة بقريةدابود وضمت هذه المنطقة ســـبع عشرة قرية تناثرت نجوعها على ضفتى النيـــل ولمســـافة بلغت مائة وخمسة وأربعين كيلو مترا منه . يتحدث أهلوها لغة خاصة بهم تســـمى « الماتوكية » الى جانب اللغة العربيـــة التى يتحدثها كل أهل النوبة بلا استثناء . يلى منطقة الكنوز منطقة وادى العرب وهى المنطقة الوسطى التى تضم نجوع خمسه قرى فقط كانت تقع على مسافة الثمانية والثلاثين كيلو مترا التـــالية فى اتجاه الجنوب ، ويتحدث أهلوها اللغة العربيـــة فقط .

أما المنطقة الجنوبيه فيقطنها النوبيـــون فى نجوع ثمـــانى عشرة قرية تناثرت على جـــانبى شاطىء النهر للمسافة الباقية من النيل وكانت تبلغ مائة وسبعة وثلاثين كيـــلومترا ، وتنتهى بقرية أدندان على الضفة الشرقيـــة للنيل على الحدود المصرية السودانية ، ويتحدث أهل هذه المنطقة الى جانب العربية لغة « الفاددجا » وهى لغة تختلف عن لغته « الماتوكية » التى يتحدثهـــا الكنزيون .

واللغة النوبية ماتوكية كانت أو فاددجا لغ منطوقة فقط تتداول شفاهة ولا ابجدية لها .

وكما تختلف اللغات فى مناطق النوبة ... يختلف أيضا أسلوب التعبير الفنى التشـــكيل

فيها (١) برغم أنها تشترك جميعا فى نقاط عدة أهمها تشابه التخطيط العام للقرى والنجوع الى حد كبير ويرجع ذلك الى طبيعة أرض النوبة القديمة وظروفها • كما كان بناء المنازل والمرافق فيها من دور واحد فقط ويتم باستخدام بعض الخامات المتوافرة فقط الأحجار والطين لاقامة الحوائط •• جذوع النخيل أو الاخشاب والجريد فى تسقيف حجرات الابنية التى كانت تخلو من الاقبية أو القباب • وكانت تتحدد مساحة المنازل فى النوبة تبعا لطبيعة الارض التى يتم البناء فوقها وتبعا للحالة الاقتصادية لأصحابها •

كما كانت جميع الابواب الرئيسية لكل منازل النوبة على الضفتين تفتح فى اتجاه النيل• فقد كان النيل قبلة النوبيين وشريان الحياة الوحيد لهم على الارض القديمة •

واستخدم النوبيون فى كل المناطق الاطباق المصنوعة من الطين بلصقها على جدران المنازل الداخلية والخارجيه وفوق بواباتها استخداما متفاوتا كوحدة زخرفية أساسية خاصة فى تزيين واجهاتها وقد رجح بعض الباحثين أن يكون هذا الاستخدام رمزا واضحا وصريحا للكرم وحسن الضيافة والاستقبال • واستخدموا الخامات المحليه فى تلوين زخارفهم ووحداتهم المرسومة عليها من تلك الاكاسيد الطبيعية التى كانت تتوافر لديهم فى جبال المنطقة •

أما سرير النوبة « العنجريب » الذى وجد فى كل مناطقها ــ وهو ذو أصل مصرى قديم ــ فلقد كان يصنع من أرجل واطار خشبى تثبت الى بعضها بخيوط من الجلد ، وعوارض من جريد النخيل وهو يتسع لنوم فرد واحد فقط ، اللهم الا فى بعض منه كان يصنع خصيصا لنوع مجموعة من الاطفال •

ولقد تشابهت أهم وحدات الزينة الداخلية التى كانت تعلق فى المنازل النوبيه بكاملها فيما يسمى ب « الشعلوج) ، وهو عبارة عن أربعة خيوط من الصوف المغزول تعلق فى عوارض الاسقف وتحمل اناء من الصينى (طبق •• فنجان •• الخ) وتحلى الخيوط المتدلية منه بمجموعة من القواقع والودع ••

ولهذا (الشعلوج) أهمية خاصة فى النوبة لعدة أسباب فهو وسيلة لحفظ الاوانى المصنوعه من الصينى من الكسر ــ وهو من أهم مستلزمات جهاز العروس فى النوبه ــ ومظهر فنى جميل من مظاهر الزينات المعلقة كالثريا •• كما أنه عن طريق الفكرة ذاتها كان يمكن حفظ الاغذية من الفساد بعض الوقت بتعليق الاوانى التى تحتويها كالشعلوج معرضة لتيار الهواء الداخل الى الحجرات من فتحاتها العلوية •

وكذلك مجموعة المراجين والاطباق التى اشتهرت النوبة القديمة بانتاجها من الخوص الملون وسعف النخيل والتى كانت تستخدم فى تزيين الجدران أو تغطية أوانى الطعام •• أو من القش الملون اللامع وسعف النخيل أيضا من تلك التى اختصت بزينة الجدران فقط وكلها كانت تزخرف بوحدات هندسية متكررة ذات ألوان أساسية زاهية •

ومن الغريب أن يظهر فى الطابع الخاص للمدرسة الفنية لمنطقة الكنوز (الشمالية) كثرة وجود الوحدات الزخرفية البارزة والغائرة (المجسمة نصف التجسيم) وقلة من الوحدات المرسومة باللون على مسطح واحد •

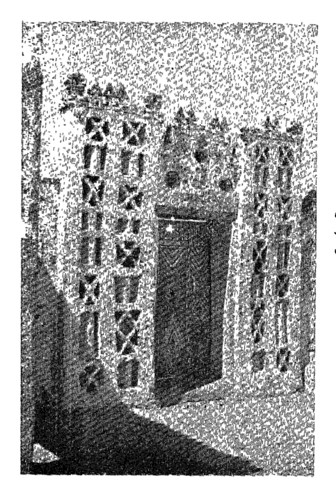
وأن يظهر فى الطابع الخاص للمدرسة الفنية لمنطقة وادى العرب (الوسطى) التالية والمتاخمة للكنوز أسلوب متميز آخر هو أسلوب الرسم باللون الابيض وبالالوان المتعددة على مسطح واحد •

ونأتى لمنطقة الفاددجا (الجنوبية) فنجد ان الطابع الخاص لمدرستها الفنية قد جمع فى أسلوبه بين المدرستين السابقتين ، بين الزخرفه البارزة والرسم على مسطح واحد والزخرفة البارزة الملونة (١) بمعنى أن المنطقتين الشمالية والوسطى قد أثرتا الى حد ما فى المنطقة الثالثة التالية لهما • بعكس ما ينتظر دائما من تاثر المنطقة الوسطى بالمنطقتين الشمالية والجنوبية الملاصقتين لها •

واذا كان لى حرية اختيار نموذج يعرض

(١) راجع مجلة الفنون الشعبية العدد الاول يناير ١٩٦٥ الذى احتوى على مجموعة دراسات ومقالات عن النوبة القديمة • وللباحث مقال بعنوان «الوحدات الزخرفية الشعبية فى النوبة القديمة» •

(١) راجع مقالة الباحث بمجلة الفنون الشعبية، العدد السادس مايو ١٩٦٨ بعنوان «أدندان قرية النحت البارز » •



جزء من واجهة منزل ذو بوابة حرجية مزخرفة الجانبين بمجموعة من الوحدات البارزة والغائرة ، ويلاحظ الاسطوانة ووحدات العرائس في أعلى المدخل - (دهميت منطقة الكنوز)

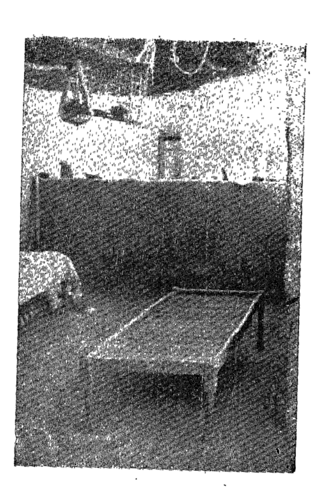
دراسة تسجيلية لأحد أبنية النوبة (١) اخترت من منطقة الكنوز ومن القرية الثانية من قراها بالتحديد « قرية دهميت » ... بناء يعتبر من أشهر أبنية النوبة القديمة .. بناء ذلك المنزل الذى كان يجذب الانظار من الباخرة .. أو من على الشاطىء قابعا فوق ربوة عالية على الضفة الغربية للنيل فى أحد نجوع قرية « دهميت » هذه . ليس فقط لما يبدو به من فخامة أو صرحية - حتى أطلق عليه بعض الباحثين والزائرين للمنطقة « قصر دهميت » - وانما بما حواه من جمال وفن يعكس فى بعض جوانبه احساسا بالمجتمع والجماعة رغم بساطته من حيث تصميمه وأسلوب بنائه وخاماته المستخدمة فى البناء . وهو يتكون من مجموعه العام من بوابة وسلم وشرفة علوية ثم بناء المنزل ذاته .

البوابة : يبدأ هذا المنزل ببوابة كاملة عالية تفتح فى مواجهة النيل على بعد من حافة ضفته بمسافة متوسطة البعد تزيد عن الخمسين مترا وعلى مستوى يعلو قليلا عن مستوى سطح الماء فيه .

وتتكون البوابة من مدخل مفتوح فى الجهة الشرقية يتوسط جانبين عريضين بعض الشىء تميل واجهتها الامامية الى الخلف وواجهتاها الجانبيتان الى الداخل . ويعلو هذين الجانبين سقف البوابة أوتاج المدخل وهو يتألف من ثلاثه أجزاء الاوسط فيها مقوس لأعلى والجانبين قائمى الزاوية من جهة الخارج دائرين فى اتجاه الداخل بما يمثل ربع الدائرة تقريبا ويتألف هذا التاج من عديد من التراكيب والاطارات البسيطة البارزة والغائرة . ويعلو كل طرف من الطرفين القائمين الخارجيين لها ومنتصف القوس العلوى الاوسط

---

(١) استبعدت من هذا النموذج خلال هذا العرض مجموعات من الرسوم التسجيلية للوحدات الزخرفية والمساقط الهندسية الخاصة بهذا البناء .



(العنجريب) سرير النوبة المشهور ، ويتكون من أرجل خشبية ، واطار خشبى تثبت الى بعضها بواسطة خيوط من الجلد ، أما العوارض فمن جريد النخل .
(عنيبه ـ منطقة الفادوجا)

للمدخل وحدة زخرفية من وحدات العرائس المجسمة تجسيما كاملا والتى تتركب كل منها من عدة قوالب من طوب اللبن .

أما زخرفة جانبى البوابة فتزين الواجهة الشرقية منها وعلى كل جانب من جانبيها قرب المدخل صف من الزخرفة العمودية تتكون من مجموعة من الوحدات الزخرفية تبدأ من أسفل بوحدة غائرة مستطيلة تعلوها وحدة مركبة من اسطوانة ينتهى أسفلها بمثلث غائر ويقعان معا داخل مستطيل غائر ثم وحدة مركبة متكاملة مستطيلة تتألف من أربع مثلثات غائرة وتنتهى مجموعة الزخرفة من أعلى بمعينين غائرين صغيرين يتتاليان رأسيا . أما الزخرفة على جانبى البوابة فتقتصر على الجانب القبلى وحده . اذ تزينه وحدتان مركبتان كل منهما على شكل المستطيل ، السفلى تتكون من معين يحيط به مثلثان من أعلى وثلاث مثلثات من أسفل وكلها وحدات بسيطة غائرة أما العليا فتضم أربع مثلثات غائرة أيضا .

وتشبه البوابة فى تشكيلها العام بميول جوانبها شكل (البايلون) المصرى القديم .

السلم : تؤدى البوابة عبر مدخلها المفتوح الى سلم يتصاعد بعدد كبير من الدرجات يصل ما بين المدخل ومستوى أرضية المنزل ذاته أعلى الربوة . ويتساوى عرض السلم مع عرض فتحه المدخل من الداخل ويحيط به على الجانبين من بدايته خلف بناء البوابة مباشرة سور يتكون من حائطين سميكين يبدآن بمسافة أفقية يتدرج كل منهما بعدها تدرجا متتاليا يزين بعض درجات هذا السور وحدات مجسمة ضخمة سميكة يفصل بين كل منها والاخرى عدد من الدرجات .

ولا يخلو الجانبان الخارجيان لسور السلم من زخرفة بوحدات مركبة غائرة يلاحظ قلتها فى الجهة البحرية منه وكثرة تكرارها فى الجهة القبليه اذ تبدأ خلف البوابة بمجموعة وحدات ثلاثية مركبة تتألف كل وحدة منها من مثلث مكون من معين غائر يتوسط مثلثين غائرين أيضا ثم وحدة مثلها يعلوها معين غائر .. ثم وحدة المثلثات المركبة مرة أخرى وثالثة .

وينتهى السلم من أعلى عند بداية الشرفة

الامامية التى تطل منها الوجهة الامامية للمنزل على النيل .

بينما نجد قرب اسفل السلم عند الربوة بابين أحدهما من الجهه البحرية والآخر من الجهه القبليه يوصل بينهما ممر ضيق . زين على القبلى بوحدة فردية مثلثة مرلبة . ولقد أشرت فى مقدمه حديثى عن هذا البناء انه يعكس احساسا بالجماعه والمجتمع ، ويرتبط هذا الاحساس فى حقيقته بفكرة انشاء هذا النفق الواقع أسفل سلم المنزل عند نهايته العلوية .. فالمنزل حسب موقعه قد بنى فوق ربوة عاليه يتدرج الارتفاع اليها عدة درجات من الارض الطبيعيه الصعبة . ولقد وجد المالك والفنان المعمارى النوبى آلا يحمل أقرانه من سكان نجعه أو قريته كلها .. بعض من الجهد أو مزيدا منه بالدوران حول هذا السلم فى سيرهم على مستوى الربوة التى يقع المنزل فوقها هابطين تدرج انحدارها صاعدين تدرج ارتفاعها مرة أخرى استكمالا لطريقهم جيئة وذهابا فى نجع القرية فأنشأ هذا النفق يربط ما بين الجهة البحرية والقبلية على أعلى مستويات الارض أسفل نهايه السلم توفيرا لجهدهم ووقتهم أيضا .. ولعل ذلك كفيل بايضاح أسمى معانى الاحساس بالمجتمع والجماعه الذى عاش به مجتمع النوبة القديمة عبر العصور .

المنزل والمضيفة : أما المنزل ذاته فهو بناء بسيط لا يختلف فى تصميمه أو طريقة بناءه عن أى منزل آخر فى قرية دهميت كلها فقد بنى من كتل الاحجار والطمى وطلى جميعه فى النهايه باللون الابيض ، يتوسطه فناء سماوى متسع وزعت حوله وفتحت عليه جميع حجرات المنزل ومرافقه كما أعد له باب آخر فى الجهة القبلية غير بابه الرئيسى يفتح فى مستوى الربوة ذاتها .

ويقابل واجهة المنزل الشرقية المطلة على النيل – وهى ما تعنينا فى دراسة هذا الجزء – شرفة متسعة مفتوحة تحيط بها أسوار منخفضة . ويتوسطها بابالمنزل الرئيسىوهو باب خشبى كبير زخرف بوحدات هندسية من الشرائح الخشبية الرقيقة التى طليت بمجموعة من الالوان الزاهية الخضراء والزرقاء .. ويعلو الباب عتب يحمل تاجا من البناء يتركب من عدد من الوحدات والزخارف المتنوعة المألوفة فى هذه المنطقة من بلاد النوبة ومجموعة من أطباق الصينى أيضا .

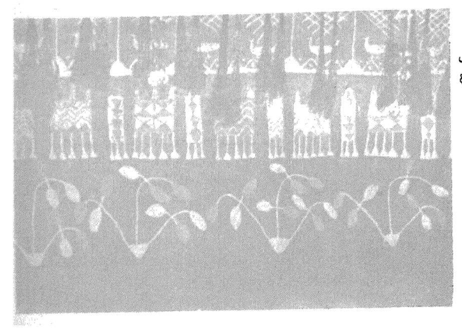
وتتألف الواجهة الشرقية للمنزل من جزئين كبيرين الجزء البحرى وهو عبارة عن حائط أصم يخلو من أية فتحات أو نوافذ وهو فى الأصل يتكون من حوائط لحجرات تفتح على الفناء السماوى داخل المنزل .. أما الجزء القبلى فهو جناح المضيفة (١) وهو الجزء الوحيد من المنزل الذى كان يفتح الى الخارج فقط . ويؤدى اليها فتحه فى سور منخفض يفصل شرفتها الخاصة عن بقية شرفة المنزل بكامله .. وكانت تفتح هذه المضيفة بباب خشبى صغير يتوسط مساحته يجاوره أربعة نوافذ خشبية اثنين منها على كل جانب بنيت تحتها مساطب للجلوس .

ومن الغريب أن نجد أن الجزء المقابل للمضيفة من الجهة البحرية فقد ازدان برسوم تصور أبواب ونوافذ وهمية نفذت بنفس المساحة والالوان على مسطح الحائط المتسع ... فقد رأى الفنان النوبى الذى تميز بحساسية فنية تلقائية نادرة أن وجود مجموعة نوافذ حقيقة فى الجزء الخاص بالمضيفة من البناء .. وخلو الجزء المقابل له من مثل ذلك .. يؤثر فى جمالية بناء المنزل وتكوينه كعمل فنى متكامل ، ووجد أن الحل الوحيد لاكمال التماثل فى شكل البناء واقرار التوازن المطلوب له هو رسم مجموعة من الفتحات تشابه فى موقعها على الجدار وتشكيلها وألوانها فتحات المضيفة فى الجانب المقابل .. باب يتوسط أربعة نوافذ اثنتين منها على كل جانب . ولم يكتف الفنان برسم هذه الفتحات – التى تذكرنا فى فكرتها بالابواب الوهمية التى كان يصورها المصريون القدماء فى مقابرهم خشية اللصوص . وان اختلف الدافع والغرض – وانما استكمل انتاجه الفنى بعمل مجموعة من الفتحات الدائرية (الطاقات) ، ولصق بعض أطباق الصينى فوق الرسوم أسوة بما صنع فى الجانب الآخر الخاص بالمضيفة .

ولا تقتصر الزخرفة فى هذا البناء على جوانب بوابته وسور سلمه المتصاعد وقاعدة شرفته الكبيرة وانما كست أعلى بابه الرئيسى والحافة العلوية لواجهته الشرقية بمجموعة من الواحدات البسيطة أهمها تلك الارتفاعات المدرجة فوق باب المضيفة والباب الوهمى المرسوم مقابلا له ويعلوهما كما يعلو الباب الرئيسى للمنزل وحدات

---

(١) راجع مقالة الباحث بمجلة الفنون الشعبية العدد السابع أكتوبر ١٩٦٨ بعنوان «دراسات تشكيلية شعبية فى بلاد النوبة .



رسوم زخرفية اغلبها باللون الابيض على حائط احدى حجرات منزل بقرية السبوع بوادى العرب

مجسمة من الطوب اللبن كالتى تزين أعلى البوابة ٠

وبعد هذه النظرة السريعة على بعض ملامح الفن التشكيلى الشعبى للنوبة القديمة وذلك العرض الموجز لنموذج من نماذج التسجيل والدراسة لتراثها الشعبى ٠٠

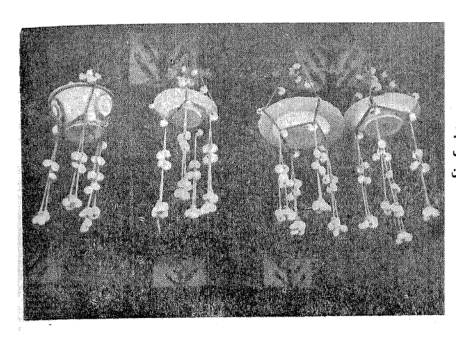
قد يتساءل البعض ٠٠ وماذا بعد عملية التسجيل العلمى لهذه الفنون ٠٠ ؟

هل يمكن أن يصبح فنون النوبة القديمة التى اندثرت موضع استخدام فى حياتنا !؟ ٠٠ خاصة وأن الفن الشعبى فى أى مكان من العالم لابد وأن يخدم جانبى النفع والجمال ٠٠

والحقيقة أن مجرد التسجيل العلمى لأى فرع من فروع الفنون الشعبية ليس الا وسيلة من وسائل الاستفادة به ومرحلة اولى من مراحل تقديمه الى مختلف المستويات الثقافية لفئات الشعب ٠

فعملية التسجيل الميدانى التى يقوم بها المختص بهذا العمل ٠٠ عملية علمية بحتة تعتمد على الاساليب الفنية فى استخدام الاجهزة الحديثة ، ففى جانب التشكيل مثلا تعتمد على أجهزة التسجيل السينمائى والفوتوجرافى بأنواعه وبالرسم بأنواعه وبالتدوين الوصفى للنماذج المسجلة أيضا ٠٠ وتتطلب من القائمين بهذا العمل صفة الحياد ٠٠ اذ انها ليست عملية تسجيل انطباع فنى تجاه المنطقة بل هى عملية نقل ومسح شامل وأمين لكل جوانب الفن والحياة ٠٠ ثم فى المرحلة الثانية مهمة الباحث فى دراسة تلك الوحدات والتنقيب عن أصولها ومدلولاتها ومراجعها ٠٠ وابداء رأيه فيها ٠٠ ويقابل هذا العمل فى الجانب الآخر مهمة الفنان المصمم الذى يقوم بصياغة أعمال فنية تخدم المجتمع ٠٠ تقدم اليه النفع والجمال ٠٠ بوحى من هذه الفنون بعد رؤية دقائقها وتفاصيلها فى صورة يتقبلها كل المجتمع ، وهى عملية ليست من السهولة بحيث يمكن لأى فنان أن يؤديها وانما تحتاج الى حساسية معينة تمكنه من ذلك ٠٠

ولعل من الأوفق أن نقدم تجربة لايضاح ما نقول ٠٠ فى كيفية تحويل وحدات الفن التشكيلى الشعبى النوبى من مجرد وحدات زخرفية متنوعة تزين جدران المنازل والابنية الكثيرة فى النوبة القديمة ـ معبرة عن معتقد أو رمز معين تدخل ضمن اطار الحياة الشعبية الخاصة بمجتمع النوبة القديمة والنوبيين فيه ـ الى وحدات زخرفية أيضا تخدم شرائح عريضة من مجتمعنا المصرى كله ٠٠ بل ويمكن أن تخدم شرائح أكبر من متذوقى الفن فى العالم أجمع ٠



(الشعلوج) يزين احدى حجرات منزل نوبى ، وخلفه زخارف ، مع ملاحظة الاطباق الصينى والقواقع المتدلية فى خيوط من الصوف .
(عنيبة ـ منطقة الفادوجا)

كيف يمكن أن تتحول وحدة الزخرفة فى النوبة القديمة من اطارها المحدود الى الاطار الاكثر اتساعا .. وشمولا .. وأن تكون موضع استخدام جديد فى حياة كل أفراد مجتمعنا ولقد اخترت مجموعة أعمال فنية(١) لفنان مصمم استوحى هذه الفنون والوحدات .. وكان هو نفسه الباحث الذى قام فى المرحلة الاولى بعملية التسجيل العلمى للعمارة والوحدات الزخرفية الشعبية المتنوعة فى بلاد النوبة القديمة .. وكانت هذه التسجيلات هى المرجع الاساسى له فى اخراج هذه الاعمال التى قدمها فى صورها المتنوعة التى سنتعرض لها ..

فمن تنوع رؤية الاشكال المعمارية للأبنية النوبية بين القباب فى قرى والاقبية فى قرى أخرى .. بين ضخامة المبنى واتساعه فى مناطق النوبة .. وبين صغر حجمه وتجمعه فى مناطق أخرى .. بين ازدحام الزخرفة على جدران منها ، وافتقار جدران أخرى اليها .. من هذه الرؤى أحس الفنان بجمال الخطوط فى العمارة النوبية وزخرفتها .. واستطاع فى النهاية أن يصوغ من هذه الاشكال عملا فنيا يترجم احساسه يوضع على المائدة ليستخدمه الانسان أيا كان .. لقد تحولت أشكال من العمارة النوبية الى طاقم خزفى للشاى .. نفس خطوط العمارة فى منطقة الكنوز التى تتأثر بشكل (البايلون) المصرى القديم تحولت هنا الى أوان (براد الشاى والسكرية واللبانة) حتى الاقبية فى منازل الكنوز أيضا تحولت الى أغطية لهذه الاوانى .

وانتقلت الزخرفة التى تحتوى على وحدات النخيل من الحوائط التى يكسوها طمى النيل فى منطقة وادى العرب الى جدران هذه الأوانى الخزفية تدور فى تكرار بسيط على مسطح الاطباق وعلى جدران الفنجان الدائرية وعلى الأسطح الخارجية لبقية الطاقم .

وينتقل الفنان المصمم الى بوابة صرحية من بوابات المبانى فى احدى قرى منطقة الكنوز تزدحم بالوحدات البارزة والغائرة (المجسمة نصف التجسيم) يتابع تراكيبها التى يسقط عليها ضوء النهار القوى فى النوبة القديمة .. البوابة بيضاء تتكون من تاج للمدخل يربط بين جانبين مرتفعين متماثلين تماما يزين كل واحد منهما صفان من الوحدات المألوفة بالمنطقة تتكرر فيهما ثلاث وحدات مختلفة اثنتان مركبتان والثالثة بسيطة وهى عبارة عن كتلة اسطوانية داخل مستطيل غائر .. وهى الوحدة التى اختار منها الفنان هذه الاسطوانة لتكون جسما لوعاء خزفى للجعة (البيرة) يسع نصف لتر منها واختار من بين المساحات التى تربط بين

(١) اختيرت هذه النماذج من مشروع متكامل قدم الى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية للحصول على درجة البكالوريوس فى الفنون الزخرفية تحت عنوان «تصميمات زخرفية من وحى النوبة فى اعداد فندق النوبة القائم» وحاز على تقدير الامتياز فى عام ١٩٦٤ .



اطباق من الخوص وسعف النخيل للزينة وتغطية الطعـام
(قرية أدندان ــ منطقة الفادوجا)

وحدات الزخرفة على جانبى المدخل شـكل يد الوعاء واستلهم الفنـان وحدة للزخرفة الجدارية من وحدات أخرى قرى منطقـة وادى العرب المرسومة بالالوان والتى تصـور أنسـجة مزخرفة تعلق على الحوائط ليزخرف بهـا الجدار الخـارجى للوعاء الخزفى بعد تبسـيط خطوطها وتنسـيق مساحاتها • واستكمل العمـل الفنى بمجموعة الالوان البنية التى تزجج بها • وأصبح هذا الوعاء يحمل روحا من النوبة القديمة رغم أن النوبة بكاملها لم يكن فيها فن للخزف أو للفخار نابع من بيئتها أو ظروفها أو حاجتها ، فلقد كان كل الفخار الموجود فيها وافدا اليهـا من الصعيد سواء صنع فى الصعيد ونقل اليها أم صنع على أرضـها بواسطة مجمـوعة من المستوطنين فيها القادمين اليها من الصعيد •

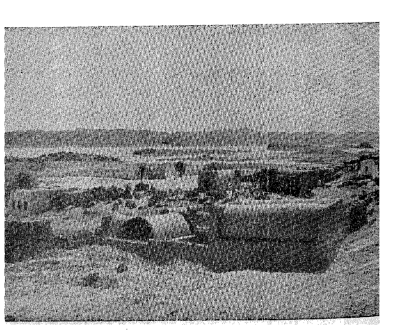
وكلما اقترب الفنان المصمم من البناء النوبى مستوضحا بعض وحداته التى تزخرف الجـدران كلما عثر على مئات منها تحكى قصة آلاف السنين مع التاريخ •• والتراث •• مع العادة والتقليد• مع الحياة ذاتها •

النخيل فى النـوبة ولأهميته التى تلى أهمية النيـل وارتباطهم به انتقل تخليده الى الحوائط اعترافا بفضله •• حتى فى تلك المناطق التى غرق فيهـا النخيل منذ زمان •• وضاعت الثروة من ورائه أصبح رمزا يزين جدران الابنية فيها ••

ويستلهم الفنان أشكال النخيل المختلفة التى ترسم فى كل قرية من قرى النوبة بل على كل بناء من أبنية القرية الواحدة •• بصـورة أو بشكل ليـحول وحداته الى زخارف لقـلادات من حبات الخرز فالخرز ذاته ذو أهميـة خاصـة لدى فتيات النـوبة ونسائها يبدعن فى انتـاجه بأشكال شتى ولـكن بوحـدات زخرفيـة هندسية بحتة ••مثلثة الشكل أو معينة أو مربعة أو مستطيلة •• وبالوان زاهية محددة ••

وهـكذا تستوحى الوحدات الزخرفية للنخيل من قرى الكنوز •• من دابود ودهميت • من قرى وادى العرب من السبوع (١) من قرى الفاددجا من ادندان •

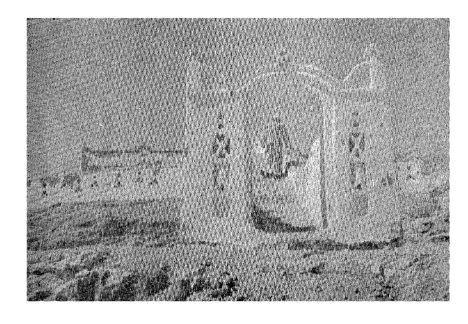
وليس النخيـل وحده هو ما يمكن للفنـان استلهام وحداته فى الانتـاج الفنى للخرز وانما هناك وحدات متنوعة أخرى يمكن أن تتـحول الى قلادات من الخرز أيضا •• بل تحـولت بالفعل



احد النجوع المتناثرة على الشاطىء الغربى للنيل
(قرية دابود ــ منطقة الكنوز)

---

(١) القلادة العلوية الى اليسار استخدمت فيها نفس الوحدة المستخدمة فى زخرفة طاقم الشاى الخزفى من قدية السبوع بمنطقة وادى العرب صورة رقم ١٤ ..



بـوابة المنزل المـكونة من جانبين ، وتاج للمـدخل ، وفى أسـفل الشرفة ، توجـد وحدات الزخرفة والغائرة والمجسمة .

فعيون البومة التى رسمت على جانبى مدخل احدى منازل عنيبة من منطقة الفاددجا بخطوط بسيطة. رسمت لابعـاد العين وصد الحسـد والحاسدين والعقـرب الذى كثر حيـا على أرض النـوبة وكثرت بالتالى رسومه على الجـدران فى كل المناطق اتقاء لشره وتزودا بالقوة نحوه واحساسا بامكان السيطرة عليه .. واصيص الزرع الذى كثر استخدام وحداته فى منطقة وادى العرب .. وحتى فى تلك المناطق التى حرمها النيل من ظهور النبات على أرضها .

ولا يقتصر استلهـام الوحدات الزخرفية على الانتـاج الفنى للخزف أو الخرز بل يتعداه الى الزخرفة المطبوعة على أغلفـة الاسطوانات الفولكلورية لأغانى النوبة وكلهـا أغان تتسم بالحزن والشجن ـ استوحى الفنان المصـمم لغلاف أغنية من أغـانى الغزل بعنـوان « هل تذكرين الآن يا نورا .. » (١) بعض الوحـدات الزخرفية المتشـابهة من منطقة وادى العرب(٢) ليعبر بها عن مجموعة من النساء النوبيـات يرقصن فى صف واحـد . وضـع الوجـه الاول للغلاف مجمـوعة منهن أمام بوابة منزل نوبى ووضع مجموعة أخرى فى أعلى الوجه الثانى للغلاف . وحين يقلب الغـلاف فان العين تحس بانتقال الصف الراقص من أسفل الى أعلى أو من أعلى الى أسـفل .. فى تعبير حى وبسيط عن الحركة .

وعلى غـلاف آخر لأغنية من أغانى الغـزل أيضا .. « سمراء اللون » استلهم الفنان المصمم وحدتين زخرفيتين تزينان أحد منازل عنيبة بمنطقة الفاددجا وضع احداهمـا على الغـلاف الاول للاسطوانة وكانت فى النـوبة القديمة تزين أعلى مدخل احدى حجرات المنزل التى تطـل على فناءه السماوى الصغير وعلى الوجه الثانى للغلاف وحدة أخرى كانت تزين أحد جانبى المدخل البسـيط للمنزل ذاته .

وينتقل الفنان الى ميدان الاعلان .. ليصور احساسه تجاه النوبة فى ملصقات سياحية ثلاث. أولها اختار له وحـدة زخرفية من وحـدات النخيل (٣) كانت تزين جانبى مدخل احـدى منازل قرية دهميت غرب من قرى منطقة الكنوز

والملصق الثانى اختار له وحدة للنخيل أيضا ومن نفس المنطقة .. لكنه عبر بتكرارها وبتوزيعها

(١) راجـع نص الاغنيـة بدورية مركز الفنون الشعبية بالقاهرة العدد الثانى أغسطس ١٩٦٠ وهى من تسجيلات المركز (المجموعـة ٢ شريط رقم ٢ منطقـة رقم ١ .

(٢) هذه الوحدات ترجع فى أصلها التسجيلى الى المجموعة التى استلهم منها وحدة الزخرفة التى تزين الوعاء الخزفى للبيرة (صورة رقم ١٧) .

(٣) هذه الوحدة ترجع فى أصلها التسـجيلى الى نفس الوحدة التى استوحى منها وحدة لتصميم قلادة من الخرز (صورة رقم ٢٤) .

عن مراحل النخيل حين كانت مياه الفيضان تعلو وتتسع لتغمر أجزاء من جذوعه .

أما الملصق الثالث فقد تأثر الفنان المصمم بعملية تهجير النوبيين .. فاستلهم من تلك الزخارف التى كست جدران المنازل والأبنيه فى منطقة وادى العرب وخاصة قرية السبوع فكرة وحدات هذا الملصق وتكوينه ليعبر بهـ عن الهجرة فاختار وحدة أصص الزرع (١) كرمز ثابت لبلاد النوبة القديمه التى لن تتحرك وستذبل وتنتهى بابتعاد الانسان عنها .. واختار ما يعبر عن الانسان المهاجر وحدة الطير .. المتحرك السائر فى صف منتظم تظهر نهايته فى طريقها خارجة من حيز الملصق فى الاتجاه الآخر .. الى الوطن الجديد .

ومن الوحدات الزخرفية للنخيل فى النوبة أيضا .. ومن التراث المصرى القديم والاسلامى استلهم الفنان تصميما من الحديد المتشابك لأسوار الابنية والبواخر .

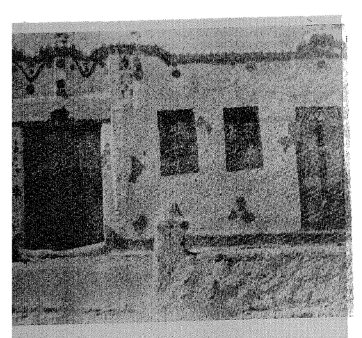
وقد لا يتسع المجال هنا لعرض نماذج أخرى من تصميمات طباعة الانسجة والزخرفة الحائطية وغيرها مما انتج بوحى من الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة وتراثها وتضمنته هذه الدراسة التطبيقية المختارة .. والتى قدمت فى بعض جوانبها أكثر من استخدام للوحدة الشعبية الواحدة .

بقيت كلمة اذكرها فى النهاية ... ان هذا العمل .. انما هو استلهام للفن الشعبى ووحداته فقط . أعنى انه ليس تطويرا لذلك الفن ـ كما قد يتراءى للبعض ـ لأنه ليس نتاج فنان شعبى وانما هو نتاج فنان أكاديمى مثقف درس أصول الفن والتصميم وقام بانتقاء وحدات معينة تأثر بها فصاغها بأسلوبه الخاص ـ وان لم يبتعد بعده كثيرا عن الأصل فى أغلب الاحيان ـ فى اطار جديد يقدم فيه النفع والجمال ليخدم قاعدة عريضة من المجتمع .. ومجالات جديدة كالسياحة .

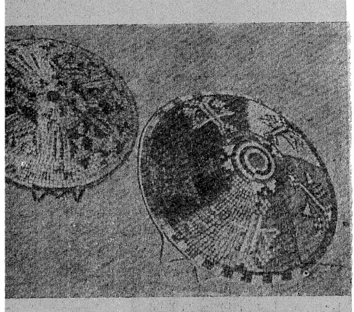
وتطوير الفن الشعبى من وجهة نظرى كمسجل له وباحث فيه ومصمم تشكيلى أيضا لا يمكن أن يتم الا بالفنان الشعبى ذاته.. صاحب التراث وممارس السعادة والتقليد .. نابعا عن احساسه وحاجته الى التغيير والتطوير .

« جودت عبد الحميد يوسف »

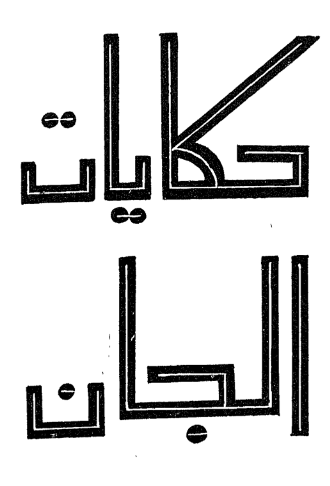
(١) هذه الوحدة ترجع فى أصلها التسجيلى الى نفس الوحدة التى استلهم منها وحدة لتصميم قلادة من الخرز (صورة رقم ١٩) .



الشرفة والباب الرئيسي للمنزل ، والى اليسار نافذة حقيقية من نوافذ المضيفة والى اليمين نافذتان وهميتان .



طبقين للزينة من القش اللامع المزخرف بوحدات هندسية (دهميت منطقة الكنوز)



بقلم : چان دی فریز

ترجمة : فوزى سمعان

فى بعض الأحيان تكون أبسط النماذج والاشكال هى أعسرها على الشرح والتفسير • وربما كان ذلك راجعا الى أننا نقيم المشاكل المرتبطة بالموضوع على أنها غاية فى البساطة والوضوح ومن ثم لا نسعى لتعميقها ، أضف الى هذا أن هالة من البدائية والأصالة تحيط بالشكل الادبى الذى درجنا على اعتباره شعبيا واسع الانتشار • ونحن لا نكاد نجرؤ على تدنيس هذه الهالة بالتحليل الموضوعى الجاد • ولما كان هذا الشكل موروثا من تقاليد المجتمع المحلى الذى نشأ فيه فهو يشارك هذا المجتمع سذاجته • فاذا ما حاولنا اقتفاء أثر الشخصيات المبدعة الواعية بالتقاليد فلن نجد غير ركام من المجهول لا شكل له •• ولا غرابة فى أن اللغز قد رد الى عصور ما قبل التاريخ على نحو يتيح اخفاء مشاكله وراء نقاب من الغموض •

وها قد مضى مايقرب من قرن ونصف من الزمان منذ شرع « **الاخوان جريم** » يوجهان اهتماما علميا لحكايات الجان • وحين نحاول القاء نظرة شاملة على النتائج التى أمكن التوصل اليها حتى الآن ، فسنحصل على انطباع بأن الأبحاث قد اتجهت دائما للدوران حول المشكلة ، وأنها ما لبثت أن عادت الى نقطة البداية • فهل السبب فى ذلك أننا وضعنا أسئلة خاطئة ؟ أم السبب أننا حاولنا حل جزء من المشاكل فقط ؟ مهما يكن من أمر ففى وسعنا الآن أن نتحدث عن وجود « أزمة » فى الدراسات الخاصة بحكايات الجان على الرغم من أنه منذ أقل من خمسين عاما كان الباحثون فى هذا الموضوع يرون بأقصى قدر من الثقة أنهم قد اقتربوا من « حل » أهم المشاكل • ولا تقتصر هذه الأزمة على مشكلة هامة بعينها ، وانما هى تمس كل وجه من وجوهها ، غير أننى سوف أقتصر هنا على معالجة المشكلة التالية : كيف يتسنى لنا فهم القالب أو النموذج الذى تتخذه حكاية الجان ؟ •• ما أصلها •• من أين جاءتنا •• وكيف انتشرت ؟

لكن ينبغي أن نتفق أولا على كلمة Marchen التي نعني مثل الكلمة الهولاندية spookje مجرد حـــكاية ، tale ومن ثم فهي تقابل ما يطلقون عليه في الفرنسية Cont populair — حكاية شعبية — وما يسمونه في الاسكندينافية « بالمغـــامرة » adventure وفي الدانيمركية eventyr وعلى نحو غير واضح في السويدية myth أي الاسطورة • هذه المسميات غير الواضحة — قارن ما يسمى في الروسيه skazka والفنلندية tarina — تتمشى مع ما يضـــمه الكتاب الشـــهير الذي حرك به الاخوان جريم الاهتمام بالدراسات الخاصـــة بحكايات الجان ونعني به كتاب Kinder — und Hausmarchen أي « حكايات للأطفال والبيت » ، الذي يضـــم حكايات خرافية وخدع بل وبعض الاساطير الى جانب حكايات الجان بمعناها الصـــحيح • ومن الجلي أن الكتاب يضم في وعاء واحد ألوانا شديدة التباين من فن القصص والحكايات • ونحن نجد في الكتالوج الذي وضعه آنتي آرن وأضاف اليه ستيث طومسون هذه الأنماط جنبـــا الى جنب دون ما حرج • غير أنه يجب أن نميز بينهـــا ، ذلك أنه من السهل اســـتبعاد الحكاية الخرافية وحكايات الخدع من هذا التصـــنيف ، كما أن الاسطورة لا تنتمي لدائرة بحثنا • وما يبقى بعد ذلك هو حكاية الجان الحقيقيـــة التي قسمها آرن فيما بعد الى مجموعتين : حكايات السحر والحكايات الشبيهة بها التي يطلق عليها اسم الـ novella هذه المجموعة الاخيرة تكشف عن روابط كثيرة بينها وبين أدب الـ novella الذي اتخذ طابعا دوليا ازدهر في أواخر العصور الوسطى ، وكان يعتمد أساسا على الشرق في تصنيف موضوعاته وينقل عنه • ومن ثم تبقى حكايات الجان السحرية خالصة لدراستنا ، وهي الحكايات التي تظهر فيها عناصر خارقة كالكائنات • التي تبدو مجســـمة ومشخصة بصورة آدمية كالعفـــاريت والأقزام والجني والحيوانات النافعة كالحصان الذي وهب حاســـة النطق كالبشر وتحـــول الآدميين الى حيوانات وأشياء وأفعال ســـحرية • وتقترب التسمية الانجليزية fairy tales الى حد كبير من هذا النوع من الحكايات الشـــعبية على الرغم من أنها تختص بنوع واحد منها • وسوف أقصر الكلام فيمـــا يلي على حكاية الجان ذات الطابع السحري •

على أنه ليس من اليسير تحديد القالب أو النمط الذي تتخذه حكاية الجان • ومع ذلك فهي قالب بسيط كما ينتظر من فن شعبي • وبطبيعة الحال لم يكن أمام الفلاحين والصناع الذين دوت بينهم حكايات الجان في العصر الحديث ســـوى لغة غاية في البساطة • وهذا يفسر لنـــا تكوين الجمل الخيالية من أدوات الوصل واختيار الكلمات البسيطة • والسمة المميزة للاسلوب الشعبي هو التكرار المثلث والفعال المتوازية واستخدام الصيغ الثابتة في أول الكلام وآخره • أما وصـــــف الشخصيات التي تتضمنها حكاية الجان فيخضع لنهج ثابت سواء كانت هذه الشخصية ملكا ، أميرة أم صانعا أم بستانيا ، كلهم يصورون على أنهم أنماط فقط ، وأحيانا يصورون في سذاجة بالغة • فالملك بشخصـــه نراه يفتح بوابة قلعته وتؤدي الاميرة أعمالا منزلية كما يخضع الاسلوب لنمط ثابت لا يتغير بمعنى أنه طوال أعوام وأعوام لا يغير القصاص الحاذق من الصيغة التي ابتكرها ولو في أدنى التفاصيل •

ويمكننا أن ندرك لم كان أندريه جولز يعتبر حكاية الجان من « النماذج البسيطة التي أفرد لها كتابا جميلا ومفيدا • والاسلوب بسيط حقيقـــة لكن هل هو بدائي أيضا ؟ وجدير بالملاحظة أن أسلوب حكايات الجان كثيرا ما تعرض للتقليـــد لكن الفشل كان هو النتيجة • وتشير أســـماء كتاب الحكايات أمثال بيرو وموزادس كيف كانا متأثرين بروح عصرهما • وهانز كريستيان وحده هو الذي أمكنه أن يبلغ في محاكاته لأســـلوب حكايات الجان الاصيل حد الكمال والاتقـــان على الرغم من أن النتيجة التي توصل اليها هي حكايات ذات طابع فني أكثر منهـــا حكايات شـــعبية حقيقية • ومجموعة حكايات الجان الحديثة المكتوبة للاطفال اما عاطفية أو تعليمية أكثر مما ينبغي • وهذا أمر يجب أن يستوقف انتباهنا • فلقـــد نقلت الطريقة التي يتحدث بها أبناء الطبقـــات الدنيا ببراعة في العديد من حكايات الفلاحين • وفي أحيان كثيرة كان المؤلف نفسه من أوساط « الشعب » ويتكلم لهجة أهل بلده • فلم اذن هذا الفشل والقصور في حالة حكاية الجان حيث أدت المحاكاة الى سخف بالغ وشاذ ؟ وواضح أن هذا الاسلوب لم يكن بمثل هذه البساطة كما بدا، بل ربما كان تميزه وتفرده قد صنع على نحو لم يستطع منه المقلدون أن يسبروا روحه وجوهره • فهل أدت التقاليد الموروثة التي يرجع عهـــدها لأكثر من مائة وخمسين عاما هنا الى نتيجة يمكن معها القول أنها كلاسيكية بسبب ما تتسم به من بساطة واتزان ؟ ومن السهل اعتبار مجمـــوعة



جريم مثلا على هذا الأسلوب الكلاسيكي · لكن حتى هذا القول ينطوى على خدعة · فالمقارنة الدقيقة التي عقدها ويلهم نفسه لطبقات مجموعة جريم قد علمتنا أنه كان يبذل قصارى جهده دائما ليصوغ أسلوبه ويبلغ ذروة الكمال وفقا لذوقه الخاص ، والخلاصة أن ما يعجب به هو أسلوب ديلهلم نفسه منه فن القص كما يبدو على حقيقته في المحيط الشعبى · ولهذا فمن الضرورى أن نمحص هذه الكتابات الشعبية الحقيقية والتى نستطرد فنقول أنها لا تقل « كلاسيكية » من حيث بساطتها الطبيعية ·

لقد حاول **الفولكلورى السويسرى ماكس لوتى** فى بحث شامل أجراه أن يعين على وجه التحديد الاسلوب الحقيقى لحكاية الجان · ومن خلال تحليل خصائصها ، انتهى الى أننا لا يجب بحال أن نصدر الامر هنا على أنه تشكيل بدائى ، وانما الأرجح أنه قالب من قوالب الفن الراقى استهدف استبعاد الحدث الواحد وحقق قالب **نمطى** ملزم بدرجة معقولة ·

ومع أن أسلوب التخاطب الذى يمارسه العامة فى حياتهم اليومية رصين ومتماسك فاننا نجد فى حكايات الجان درجة عالية من التجريد · وهذا أمر يبدو لأول وهلة وكأنه شىء غريب · فهنا لا يصدح كل طائر بحسب طبيعته وتكوينه فقد بذل مجهودا خاصا للوصول الى أسلوب خاص · ومن ثم يرفض ماكس لوتى الوصف القائل بأن حكاية الجان « قالب بسيط » ويشير على العكس من ذلك الى أنه قالب نهائى كامل ، ظهر فقط فى ختام عملية تطور استغرقت زمنا طويلا · ولايجب بحال اعتبار أن هذا القالب النهائى جاء نتيجة لعملية تهذيب فى دوائر شعبية ربما أدت الى نشوء لغة التخاطب اليومية الفكهة الغضة بدلا من

هذه النزعة المخططة المفرطة • لقد وجد القالب النهائى المتكامل فى البداية ، وحينما ظهرت حكاية الجان كانت قد اتخذت لنفسها قالبا صريحا ومؤكدا • فهل نخلص من ذلك الى القول بأنها نشأت فى دوائر درجت على تحقيق نموها من نماذج الفن له محتوى واع بصير ؟ •

ها قد وصلنا الى مشكلة الاصل والنشأة • وكان جاكوب جريم - مهتديا بالروح الرومانسى - وقد لاحظ وجود أساطير قديمة فى حكايات الجان • فكل من الاسطورة وحكاية الجان يشتمل على جزئيات متكررة (موتيفات) تتعلق بظهور المخلوقات الخارقة والمسخ العجيبة والمفاهيم الخاصة بماء الحياة وقدرات النار الشافية • ولم يكن فى الوسع تفسير هذه العلاقة الا بالقول بأنه ما أن تخلت الاسطورة عن مضمونها الدينى حتى جاءت حكاية الجان الى عالم الوجود منبثقة عن الاسطورة فى براءة وسذاجة وليس لها من غاية سوى الامتاع والتسلية • ولقد حسب مؤلف الكتاب الجامع - الميثولوجيا الالمانية - بادراك بصير - وكان من جامعى الفلكلور الالمان القادرين المتحمسين - ان حكايات الجان الالمانية نشأت من الاساطير الجرمانية وأخذت عنها • وبعد ذلك وحين بدأ يضع يده على مجموعات أوروبية أخرى بخاصة السلاقية منها ، كان عليه أن يوسع من مجال افتراضه ويرى فى الاسطورة الهندية الجرمانية أساسا لحكاية الجان •

وفى الوقت ذاته كانت روح العصر قد تغيرت • فبدلا من الرومانسية التى استهدفت عمليات تخليقية واسعة النطاق ، سادت الوضعية النقدية التى دمغت القرن التاسع عشر بطابعها • عند ذلك لم يكن هناك من يرغب فى الاستماع أكثر من هذا الى ما يقال عن أصول ترجع الى عصور ما قبل التاريخ • ولكن مجاراة لنزعة التطور التى كانت سائدة ، ظهر تصور يقول تجددت عملية انتشار وانتقال فى العصور التاريخية من مكان واحد أو ربما من أماكن متعددة • وبعد أن تم التعرف الوثيق على الادب الهندى والعثور على الحكايا الخرافية والحكايات المازحة الوتيرة مثل :

(البانشاتنترا والكاثاسارينا جارا) لم يعد ثمة سبيل للبحث عن أصل حكاية الجان فى غير الهند سيما وقد كان هناك اتجاه فى تلك الايا يبالغ فى تقدير عمر الادب الهندى • وكان التشابه فى الموتيف بين حكايات الجان الاوروبية والحكايات الهندية كبيرا جدا • بعد هذا لم يبق فى الحقيقة سوى سؤال واحد لا أكثر هو كيف تسنى لهذه القوالب الهنديه الاولى التى لا توجد الا فى نص أدبى مكتوب أن تصل الى التقليد الاوروبى الشعبى ؟ •

وكان ثيودور بنفس - وهو من الدارسين المتخصصين فى اللغة السنسكريتية وصاحب نظرية الاصل الشعبى لحكايات الجان - قد شرع بالكاد يهتم بالمشكلة الفولكلورية • أما الجهد الأكبر الذى بذل فى هذا الاتجاه فيرجع الفضل فيه للفولكلورى الفرنسى توسكان الذى لم يعمد الى تتبع أصل التقليد الخاص بحكاية الجان الاوروبية حتى جذورها الهندية ، وانما الاحرى أنه شغل بتحديد وسائل انتشارها على نحو أكثر دقة ونسب للمغول دورا أكبر باعتبار أنهم كانوا الوسطاء بين الادب الهندى المتسم باتجاهه الشديد نحو الجانب الأخلاقى والوعظى والتقليد الاوروبى الشعبى • ولا شك أنه من الصحيح أن توسع القبائل المغولية وانتشارها من آسيا لأوروبا قد فتح الطريق فى اتجاه الغرب أمام سلع ثقافية عديدة • على أن ما يدعو للتساؤل الجدى هو أن ننسى هؤلاء المغول الذين أرسلت بواعثهم ونواياهم الرعشة فى أوصال الامم الاوروبية كانت لديهم المواهب الضرورية لنقل كنز برىء من الادب الخفيف •

لكن ثمة امكانيات أخرى كانت ما تزال قائمة ، فالايرانيون كانوا ينتمون مع الهنود لأصل لغوى وثقافى واحد • ومن ثم كان من الممكن اعتبارهم كمركز غربى أمامى للهند والتعرف بسهولة على الطريق الذى سلكته حكاية الجان عبر اليونان وبيزنطة • وبعد دخول الشرق الادنى فى حظيرة الاسلام أمكن تخطى فجوة جديدة • كان العالم الذى دان بدين محمد من الشرق الأدنى الى أسبانيا على اتصال مباشر بأوربا • وأيا كان الامر فقد زادته الحروب الصليبية قوة وأهمية •

لكن الأبحاث كانت قد اتخذت بالفعل وجهات ومسالك أخرى • فحتى ذلك الحين كان المنهج الذى استخدمته هذه الأبحاث اشتقاقى أساسا ، لكن أصبح عليه منذ ذلك الحين أن يكون فولكلوريا خالصا • ومعنى هذا بطبيعة الحال أن منهجا قائما بذاته وجديدا كان يوشك أن يوضع للأبحاث الخاصة بحكاية الجان ، مستخدما كنقطة انطلاق تلك المادة الفولكلورية الغزيرة التى كان قد تم جمعها • ولم يكن من الضرورى أن يتم الوصول

الى التقليد الاوروبى بالمنهج الاستدلالى الخالص من مصدر أصلى افترض على نحو تعسفى • وانما كان لابد من اعادة صياغة تاريخه القديم بطريقة استدلالية • لكن كيف أمكن تناول ذلك العدد الهائل من تغيرات حكاية الجان التى ازدادت ضخامة عاما بعد عام باستخدام منهج اشتقاقى لغوى لم يعمل ولم يكن فى وسعه أن يعمل الا على أساس عدد محدود من المخطوطات ؟ من هذه الضرورة نشأ المنهج الفولكلورى الخالص • وكان من أوجب شروطه وأولاها ترتيب المادة التى جمعت بحسب الامم والقبائل حتى يتسنى ملاحظة الحياة المتفردة للعقليه فى أنحاء شتى من أوروبا • ومع ذلك ففى وجه الاغلبية الساحقة للنصوص الحديثة لم يكن ثمة بد من أن تعامل بعناية خاصة متغيرات القرون المتقدمة التى سجلت على نحو مبعثر ومتقطع ، ربما حتى كان يمكن العثور على تغير متدرج أو بمعنى آخر متطور •

وينبغى أن نؤكد ونقطع بأن المنهج الفنلندى لم يكن غير وسيلة بحث جديدة وملائمته للمادة وأنه لم يكن مرتبطا بنظرية بعينها حاول اثباتها • فقد كان الدارسون ينتظرون نتائجه فى لهفة وترقب • وكانوا يأملون فى الوصول فى نهاية الامر الى قرار محدد بشأن أصل حكايه الجان ومنشأها ، ولم يكونوا راغبين حتى فى التفكير على أساس الاقتصار على مجموعة الامم الهندية الجرمانية ، وانما راحوا يفتشون وينقبون فى كل ما كتب فى علم الأجناس البشرية لكى يجمعوا متغيرات من كل أنحاء المعمورة • وكانوا آنذاك من بعد النظر بحيث انتهوا الى أن الهند رغم كونها مصدرا خصبا وغزيرا لهذه الحكايات ، فليست هى بالبلد الوحيد • ففى شمال وغرب أوروبا كذلك كان من الممكن أن تظهر حكاية م حكايات الجان ثم تنتشر بعيدا فى آسيا •

وقد صار فى الوسع من خلال جهود الاكاديمية الفنلندية للعلوم نشر مطبوعات جماعة الفولكلور وسمح للدارسين من مختلف القوميات أن ينشروا فيها نتائج أبحاثهم • وقد بدأوا عملهم بأكبر قدر من الهمة والنشاط اعتقادا منهم بأنه لا يمكن اصدار رأى سليم ومدعم بالنسبة لنشأة حكايات الجان ما لم يتم فحصه ، لكن شيئا فشيئا خبا هذا الحماس وأضحت هذه الدراسات اليوم من الاشياء النادرة • ولا ينبغى القاء اللوم بأكمله على عملية غربلة المادة المتضخمة التى بلغت ألف متغير أو يزيد ، محتجين بأنها تستنفد وقتا كبيرا وأنها تكاد أن تكون عملية آلية وفنية فى معظمها ، وانما الاحرى أن يوجه اللوم لشعور الضيق الذى انتاب الباحثين وعدم ارتباطهم لقيمة المنهج ذاته • اذ كيف يمكن الاهتداء الى الأصل عن طريق التعرف المضبوط على الجزئيات المتكررة (الموتيفات) والمتغيرة فى المتغيرات التى خضعت للفحص والتمحيص ؟ فأولا قبل كل شىء ينبغى اعادة صياغة قالب أصلى • ومهما يكن من أمر الذهن البشرى الذى لا يؤدى وظيفته الا على أساس من القوانين العقلية ، فقد كان من الضرورى أن يكون القالب الاصلى مركبا من الجزئيات المتكررة (الموتيفات) المكتملة بذاتها • لكن كيف السبيل الى التأكد من أنه كانت هناك حكاية فى البداية أريد لها أن تلائم عاداتنا وطرائقنا الحديثة فى التفكير •

ودون أن نتفق فى الرأى مع ليفى برون بشأن وجود عقلية من نوع سابق على عصر التفكير المنطقى ، يبدو من الاسلم افتراض أن الثبات الاسطورى ليس من الضرورى أن يكون منطقيا • وقد كان هناك رأى فى بعض الاحيان يقول بضرورة افتراض المكان والمصدر الذى وجدت فيه معظم المتغيرات التى حظيت بأوفى نصيب من الحفظ والصون • لكن فى أحيان أخرى كان عددالمتغيرات يرتهن فقط بتنظيم الجامعين للمادة الفولكلورية وتفانيهم ولم يسيطر اليوم تقليد فاسد حيث نشأت حكاية الجان يوما ؟ ثم ان المنهج لم يكن معصوما من الخطأ ولم تكن النتائج التى تم التوصل اليها ايجابية ، بل كثيرا ما كانت خاطئة • وهكذا كان فى الوسع وضع مئات من الكتب دون تحقيق نتيجه حاسمة •

ومن ثم لا يتسنى حل مشكلة حكاية الجان على هذا النحو الا فى نطاق أجل بعيد ، هذا ان كان الوصول الى هذا الحل سيتم أصلا • وقد تدعم هذا الجو القلق الناشىء عن هذه الحقيقة بسبب الحصول على مادة راحت تتضخم بطريقة مذهلة وكذا بسبب الثورة التى اعترت الحياة الفكرية فى أوروبا • ففى نهاية القرن التاسع عشر لم يعد المذهب الوضعى هو الذى يتحكم فى عقول الناس وانما الذى ساد بدلا من ذلك هو الرومانسية الحديثة •

أما فيما يتعلق بالمادة الحديثة المكتسبة فى الوقت الذى زادت فيه المتغيرات الاوروبية الى

حد غير معقول ، فلم تعط في النهاية المطاف سوى تغييرات للمتغيرات • على أنه بالاضافة الى ذلك كانت هناك مادة جاءت من خارج أوروبا كشف عنها علم الاجيال الوصفي بكميات مذهلة ، كما عثر لدى الشعوب البدائيـــة على ثروة لا يمكن تخيلها من الاساطير قدمت معلومات هامة تقـــابل تلك التي قدمتها الشعوب الاوروبية • والىجانب هذه عثر على قصص شبيهة بحكايات الجان التي كثيرا ما تضمنت عناصر أسطورية لكن كانهدفها مجرد التسلية • وكانت هذه القصص تســـــمى **حكايات الجان الأسطورى وهي** تسمية تشير الى طابع مهم • غير أنه وفقا لتقاليد أهل البـــلاد يوضع خط فاصل واضح بين الاثنين :فالاسطورة جادة يحوطها التقديس •وهى الكلمة المنطوقـــة التى تصاحب الطقوس • أما حكاية الجان فهىمجرد « حدوتة » ، غايتها التسلية والامتاع ولا تدعى شيئا بالنسبة للمعتقدات • قال Coyle

عند هنود أمريكا الشمالية هو من ناحية ناقـــل الثقافة ، يذكرونه في خشوع باعتبار أنه جلب لقبيلته بعض المنافع في زمن البداءة الاولى كما يشار اليه من ناحية أخرى على أنه شخصية محتال وضيع يلعب كل صنوف اللهو والمزاح ولا أحـد يأخذه مأخذ الجد • ويمكن لأى من أهل البلد أن يميز بوضـــــوح بين المجموعتين بفطرته التي لا تخطىء في الوقت الذي يستعصى فيه ذلك على الاجنبى الغريب • وقد يكونهناك نوع منحكايات الجان الاسطورية بالمعنى المفهوم في الاســـاطير الاسكندينافية حيث نجد حكايات عن thor التى ربما كانت تحكى على سبيل اللهو أو الجد

التي كثيرا ما ينكر عليها احتواؤها لأى معنى دينى وربما كان ذلك القصور مجحفا بها • أما حكاية الجان الاسطورية التى تجرى عليها الدراســـات والابحاث في الوقت الراهـــــن فهى تلك التى تستخدم عناصر أسطورية • والانطبـــاع الذى تتركه عليناهو أنها حكايات عن شخصيات خرافية وثمة احتمال بأن استمرار الخلفية التي ازدهرت عليها قد أضفى عليها ســـــحرا خاصا من نوع لا يمكننا استساغته • وعلى أية حال لا يمكن أن توضع حكايات القبائل البدائية مع الامم الأوربية على نفس المستوى دون مزيد من الجهد •

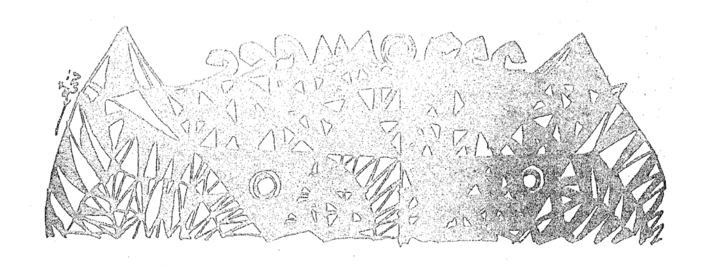
فبعد أن كشفت المادة الانثروبولوجية عن أن عددا من عناصر حكايات الجان ومادتها قد عرفت وانتشرت في سائر أنحاء العالم ، فالنتيجة التى أمكن التوصل اليها هى أن حكايات الجان بالمعنى الذى نقصده ظاهرة هندو أوروبية نمطية • وقد أجرى العلامة السويدى س •ڤون سيدو مقارنة بين الحكايات الشعبية الهندو أوروبية والسامية وأكد ما بينهما من خلاف أساسى من حيث الطابع فحكايات الجان التى تعتمد على الخوارق تنتمى لشعوب هندو أوروبية في حين طور الساميون ال novella والنكتة joke وال Hassus بنوع خاص • غير أنه لا يمكن استخدام حكايات anecdote

ألف ليلة وليلة في مقارعة هذه الدعوى والرد عليها لأن قدرا كبيرا من المادة التى تتضمنهـــا لا يمكن ارجاعها لأصول فارسية أى الى مصـــادر هندو أوروبية ويلاحظ فون سيدو أن ذلك النوع المصرى من الحكايات الذى يظهر فيه شــقيقان هو من أصل هندى جرمانى وأنه كان قد لعب دورا كبيرا في الابحـــاث المتأخرة التى تنـــاولت حكايات الجان •

***

وهنا ينبغى أن نقيم تفرقة واضحة بين حكايات الجان بمفهومنا وحكايات الجان الاسطورية •

والفرق الكبير بينهما هو أن حكايات القبائل البدائية تكاد تعطى دائما انطباعا بأنها حكايات لم يكتمل قالبها تماما • وعلى الرغم من أنهـــا تستخدم ذات العناصر التى تستخدمها الحكايات الاوروبية ، فهم يصوغونها على نحو اجمالى كثيرا ما يبدو أنه جزئى فقط ، الامر الذى يومى بأنها خطوات أولية نحو حكاية الجان الحقيقية •ومن خلال مثل هذه المقارنة بالذات يتضح لنا كيف أن حكايات الجان قد صنعت على نحو روحانى • ويجب أن يكون واضحا أن هذه الحكايات مليئة بالمضامين الاولية وأن الجرعات السحرية والاعمال السحرية والنظر الى الحيوان على أنه كائن مساو للبشر قادر على تبادل الاشكال ، دلائل مباشرة على عقلية بدائية • وقد تغرى مثل هذه المفاهيم في محيط الثقافة الاوروبية للعصر الحجرى الحديث تقريبا ، وقد خلص العلامة الالمانى و • بيكرت الى نتيجة أعتقد أن الحجج التى تقدم لدعم هذا الافتراض تجعلها مقبولة • وما زالت بعض هذه المتغيرات والعـــادات التى ترجع للعصر الحجرى الحديث تعيش الى يومنا بينالفلاحين أو ربما احتفظوا بها على الأقل كمادة لم تنشأ بالضرورة في عصور متقدمة هكذا وانما يمكن أن تضم ميراثا كبيرا بعد اعتناق المسيحية • ومن ثم ينبغى التحرز الشديد عند الحكم على مثل هذه الآثار المتخلفة لأنهـــا تصبح مرة أخرى أساس البناء الذى يمكن أن ينشأ عليه شىء جديد في عصور متأخرة •



وحينما نقرأ بحثا من أبحاث المدرسة الفنلندية نجد أن حكاية الجان مشرحة ومجزأة الى عناصر متكررة (موتيفات) تختبر بعناية على أساس من شكلها وعمرها وأصلها • ثم يقومون فى فى النهاية بجمع هذه الجزئيات التى يفترضون أنها أصيلة ثم يؤلفون منها حكاية كاملة بذاتها يجب أن تؤخذ على أنها النموذج أو القالب الاصلى للحكاية • والآن فان مقارنة عدد من المتغيرات فى حكاية الجان يوضح أن الجزئيات القائمة بذاتها يسهل تناولها دون الاضرار بالعقدة الرئيسية للحكاية • ويمكن الاحتجاج بأن الموتيفات هى التى تؤلف هذه العقدة وانما العقدة هى التى تختار الموتيفات التى تحول بها هيكل فكرة أولية الى كيان نابض حى وفقا لمقتضيات الحاجة والمزاج •

فاذا أخذنا حكاية الجان من وجهة نظر الموتيفات لبدا أنها تكاد تصمها على نحو تعسفى • لكن كيف يتسنى لنا عندئذ أن نفهم لماذا ينذر أن تتخلى حكايات الجان عن هيكلها الأساسى رغم التبادل الوفير الذى يتم فيما بين عناصرها بل وتجد سبيلها القديم الى الشكل التخطيطى الاساسى الواضح من وسط كيان ظاهر أنه بالغ الفوضى • لبست العناصر هى الشىء المهم الذى له مغزاه وانما النهج الذى يسلكه الحدث أو ما يحتمل أن يطلق عليه الآن النموذج •

وكان فون سيدو قد ألح فى المطالبة بوجوب مجموعة من الانماط المترابطة لا حكاية واحدة •

وكان هذا الاستاذ الفاضل والاصيل حقا من أنصار الفكرة القائلة بأن الكل يساوى أكثر من الاجزاء المكونة له • وفى نطاق الشكل المتغير لحكاية الجان ، يمكن عندئذ ايضاح خطة محددة ونهائية للحدث • وفى كتاب ظهر فى عام ١٩٥٤ تحت رقم ١٥٠ ضمن سلسلة منشورات جماعة الفولكلور حددت الخطة كما يلى : الميلاد المعجز للبطل مرتبطا بتعريضه للمهالك والمخاطر • وهو أحيانا أصغر أخوة ثلاث ومن ثم فهو موضع ازدراء ينبع هذا ذكر سبب المنارة الحقيقية • وعليه أن ينقذ امرأة وأن يقوم بأعمال شاقة أخرى ، يحصل خلالها على معاونة من قوى خارقة اما من حيوانات أو من أشياء سحرية • لكن الرحلة لا تمضى به فى طريق مستقيم ينتهى بالفوز والنجاح ، اذ نجده يقع فى قبضة مخلوق من المخلوقات الشيطانية (جان) • وأخيرا ينقذ نفسه من الخطر • ثم تأخذ حكاية الجان اتجاها مفاجئا حيث يظهر نصاب يحاول أن يراود البطل عن مكافأة ويخدعه فيها • ومع ذلك فكل شىء يتوج فى النهاية بخاتمة سعيدة : فالنصاب ينكشف زيفه والبطل ينقذ السيدة التى كان يتمنذها أو هو نفسه ينقذ من السحر •

لقد تابعت هذا المسار الذى تسلكه حكاية الجان مع التغيرات التى لا بد منها بالنسبة

للتفاصيل سواء فى المغامرات البطولية الملحمية أو فى الاسطورة • ولا يمكن أن يعزى هذا الامر للصدفة ولا الى أنه كانت ثمة علاقة بين نماذج الفن الثلاثة هذه التى يمكن اعتبارها بمثابة بسط للفكرة الاساسية وتحويلها الى ثلاثةأشكال منفصلة قائمة بذاتها • وبطبيعة الحال يمكن النظر الى الميثولوجيا على أنها الخلية الاولى • واذا أردنا أن نشرح النهج الذى يسلكه الحدث ، فيجب أن تفعل ذلك من زاوية دينية • ويشبه طابع هذا النهج المسار العادى لعملية التدشين (أى الاحتفال بدخول عضو جديد فى جماعة بعينها) •ويتكون الحدث الطقسى البالغ الاهمية بالنسبة لحياة القبيلة والفرد على حد سواء شيئا فشيئا طبقا لنهج محدد ، فالشاب المكرس لخوض غمار هذه المغامرة يدخل ثمة سطوة كائن فطرى يبتلعه كما فعل الحوت بيونان • وبعد معاناته للكثير من ألوان التعذيب والآلام يعود للحياة • ومن خلال موت كاذب يولد البطل المكرس مرة أخرى ليواجه حياة مدينة يصبح بعدها عضوا مقبولا فى القبيلة • والفوز بعروس فى حكاية الجان يشبه ويطابق بلوغ مرحلة الرجولة والثورة عند الذكر الذى كرس حديثا •

والخلاصة واضحة • فقد قدمت الميثولوجيا عددا من الاحداث التى انتقلت مع ذلك من عالمها القدسى الى العالم الانسانى •• وحكاية المغامرات الملحمية البطولية نقلت معظم حكاياتها الحية من الميثولوجيا ، بل انها حولت الآلهة الى أبطال • لكن البطل الذى يأخذ على عاتقه أداء عمل قدسى يخطو خارج نطاق عالم البشر ، وعليه أن يدفع عن جرأته واستعلائه بهلاكه • على أن بطل حكاية الجان يحل مشاكله فى يسر فهذه تسيطر روح متفائلة • ألا يفوز البطل بالاميرة ونصف المملكة فى نهاية المكان ؟ وفى هذا الصدد يمكن للمرء أن يعتقد أن حكاية الجان تمضى فى الطريق الذى رسمته الميثولوجيا • لكن كيف يمكننا ادراك العلاقة القائمة بين الاثنين : حكاية الجان والميثولوجيا ؟

لقد ارتاب الفولكلورى الفرنسى سانتيث فى الاصل الطقسى القدسى لحكاية الجان • لكنه لسوء الحظ اختار حكايات الجان لبيرو كمنطلق للاحظاته وهى حكايات يمكن أن تكون أى شىء الا أن تكون ذات طابع فولكلورى • وقد حاول أن يكشف عن صلتها المباشرة بطقوس العبادة البدائية مثل طقوس الربيع والتدشين • والحق أنه بذلك يكون قد ضل سواء السبيل ، فحكايات الجان من فنون الادب وليست نصوص عبادة تصاحب طقوسا • ومع ذلك فنحن مدينون له بالعودة لوجهة نظر تعيد بناء العلاقة مع الميثولوجيا فى عصر من العقلانية الواعية •

أما أنا فأود أن أتخير سبيلا للوصول الى تفسير فمن الواضح أن الفرق بين الاسطورة وحكاية الجان هو أننا نصدق الاسطورة حين لا تخدم حكاية الجان غير هدف التسلية والامتاع • لكن ما أن تشرع الاسطورة فى نقد معناها الطقسى والتخلى عنه حتى يستباح مضمونها ويستخدم كعناصر وموضوعات معروفة وشائقة للمعالج الادبية • وما كان جادا ومصونا على نحو لا يقبل الانتهاك فى وقت من الاوقات يصبح الآنمغامرات لوجهه نظر تعيد بناء العلاقة مع الميثولوجيا فى البطولية لبدت مجرد لعب ولهو •

على أنه ثمة أزمان وشعوب على استعداد للاستماع للحكايات البطولية التى تحتويها الالياذة دال • لكن هناك آخرون يلقون بأثقالهم وهمومهم على العالم الخيالى الخفيف الظل الذى تنطوى عليه حكايات الجان • والظاهر أنه من الاسلم افتراض أن حكايات الجان قد فصلت نفسها عن الاساطير كنوع مستقل فى جو يسمح بالتعلق بالوهم فى حياة بلا مشاكل ، حياة تعاش بروح متفائلة ، قائمة على الاعتقاد بأنه لا توجد مشاكل بلا حل • وهذا فيما بيده لى موقف ارستوقراطى من الحياة التى يمكن أن تبدو هينة لبضعة أشهر فقط فى تاريخ الانسانية •

فهل احتضنت نفس الدوائر الارستقراطية كلا من الملحمة البطولية وحكاية الجان ؟ هذا أمر لايبدو مستحيلا • نحن نجد مثلا لذلك فى فرنسا خلال العصور الوسطى •

اشعار ملحمية تمجد البطولة كانت شائقة فى العصور الوسطى الصارمة التى بقيت على أسلوبها البطولى السليم ، تتحول تدريجا الى قصص مغامرات • لكن الى جوارها تأتى المقدمة بمضمون حكايات الجان النموذجى ، بمعنى أنها تضم عنصر عشق النساء وتقديم العون لهن • وفضلا عن هذا فهى تعرض موقفا أخلاقيا مؤكدا • ومع ذلك تختلف النزعة المتفائلة الظاهرة يمكن بسهولة أن يبقى مختفيا قضاء محتوم لا فكاك منه •

وحكاية الجان بعد هذا تبدو مرتبطة بعصر ثقافى محدد . ولا بد أن تكون الاسطورة قد فقدت شرعيتها وضعفت المواقف البطولية قبل أن يتمكن التقييم السليم لابتكار حكايات الجان الخفيفة الظل من الوجود . وحينما جاء هذا الوقت كان لا بد من تقريره على نحو أكثر تحديدا بالنسبة لكل أمة . وعندما نقدم على هذا العمل ينبغي ألا يفوتنا احتمال أن هذه القوالب كان يمكن أن تقف جنبا لجنب . وثبت هذا حكاية الجان الاسطورية عند القبائل البدائية التى ما تزال تعيش على خلفية الاسطورة المشروعة ، ويمكن القول أنها تميل الى أحباط مسعاها . وأخيرا انفصلت حكاية الجان الاوروبية عن أساسها الاسطورى . وهنا فقط بدأت مسيرتها الظافرة عبر القرون .

وقد فازت حكاية الجان من خلال امتصاصها هذه للمادة الاسطورية بنصيب فى كنز خالد من الموتيفات التى تعد جزءا من الحياة الروحية لأوروبا . وكما قال العالم النفسى يونج فهذه الموتيفات تعمل بوصفها نموذج أصلى ، ألقى به ليستقر فى ضمير البشرية بغير اندثار ، وهى فى الاحلام والهواجس لا تكف عن النهوض من ظلمات الحياة الباطنية اللاداعية ، وهذا يفسر دورها فى الطب النفسى للأمراض العصبية ، كما يفسر الجاذبية المستمرة التى تمارسها هذه الموتيفات على العقل الطفولى وملائمتها وصلاحيتها لأن تعطى للشباب رغم احتجاجات التربويين فى عصور التنوير - رؤية للعالم سماها ماكس لونى بحق صورة للحياة الحقيقية » .

وتوصف حكايات الجان أحيانا بأنها « شعر الفقير » وهذا هو ما آلت اليه تدريجيا . نفس المصادر الكلاسيكية يسمونها « حكايات الزوجات المسنات » وفى الاسكندنيفية يطلقون عليها اسم مغامرات الرعاة ومالبثت المتفائلة التى تنهض فى الأصل دليلا على أن العالم قد عرف وصور فى جوهره أن أدت الى الاحساس بأن حكاية الجان ما هى الا صورة عالم تخيلى ، عالم أحلام . لقد كانت الحياة جافة وقاسية بحيث منحت هذه الصورة المتخيلة معقولية وكفيلا . وفى لحظات نادرة مارست أوساط تتمتع بوضع متميز هذه النظرة السابقة للحياة التى قدمتها حكاية الجان كواقع كما أوضح مادس لوتى باقتناع .

والنتيجة التى يمكن استخلاصها من هذا كله ان حكاية الجان ربما لم تكن اجتيازا أو حكرا لأنها هندية جرمائية بذاتها فحين يتاح لها الظرف المناسب .

يمكن أن تنشأ حكاية الجان وتنمو فى أى مكان . وهى تفعل ذلك تمشيا مع المرحلة الثقافية السائدة . ولهذا السبب قد تظهر حكايات الجان فى اصقاع مختلفة من أوراسيا طالما وجدت الظروف اللازمة فى كل مكان فى لحظة تاريخية بعينها . ومع ذلك فقد كانت هناك شعوب تقدمت فى هذا السبيل على نحو أسبق وأكثر حسما من غيرها . ومن ثم كانت أسرع فى انتزاع حكاية الجان من الاسطورة . واستطاعت بذلك أن تقوم كأمثلة لأمم متخلفة أخرى .

وهكذا نعود مرة أخرى للسؤال الخاص بانتشار حكاية الجان على الرغم من أن الدراسة قد اتخذت الآن سمعا جديدا . فقد دلت الابحاث التى أجرتها المدرسة الفنلندية على أن وحدات قبلية مختلفة قد طورت نموذجها الخاص بحكاية الجان الذى يتميز باختياره لبعض الموتيفات والاساليب ، وأطلق عليها فون سيدو رسم النماذج التى تكيفت مع بيئة قومية خاصة . ويمكن أن نلاحظ ذلك بأكبر قدر من الوضوح فى المناطق الحديثة أى فى مناطق التخوم . ففى فنلنده تتعايش المتغيرات السويدية والروسية جنبا لجنب ، كما نجد نماذج الفلاندرز والنماذج الالمانية والرومانسية تتشابك معا ، مشيرة بذلك الى هجرة حكاية الجان .

فاذا ما فحصنا جماع المادة المتغيرة فى حكاية جان واحدة فسنخرج بانطباع مؤداه أنها تكاد تشكل كتلة متجانسة . كيف حدث هذا التجانس حتى ولو كان نسبيا ؟ كيف انتشر عبر القارة كلها من نقطة واحدة ثابتة اذا جاز افتراض هذا الزعم ؟ كيف استطاعت هذه الحكايات أن تعبر الحدود اللغوية هكذا بكل بساطة ؟ لقد خالوها فى بادىء الامر تستهدف انتقالا عبر جبهة واسعة أمة بأسرها تنقل الحكايات الى جارة من جاراتها لكن من ثبوت خطأ الآراء الجماعية التى ظهرت بالنسبة للفن الشعبى فى الحركة الرومانسية أصبح من الضرورى أن نأخذ دور الفرد بعين الاعتبار عند الاجابة على مثل هذه الأسئلة . ومع ذلك لم يكن هذا الفرد مجرد أى فرد فى أمة وانما هو فرد موهوب بخاصة ، متفرد ومتميز بين أفراد وجماعته أو على الاقل هو واحد من القلة القليلة هؤلاء هم الذين حملوا التقاليد الموروثة ولا بد أيضا أنهم كانوا الفئة التى نشرتها . وبطبيعة الحال كانت هناك حالات نقلت فيها الحكاية عبر مسافات بعيدة ، الامر الذى يوحى بأنها انتقلت على أيدى رحالة وبحار وتجار . لكن هذه الحكايات



لم تكن عموما حكايات جان حقيقية وانما خدع ولب السؤال هو كيف أمكن الاحتفاظ بنموذج حكاية الجان أثناء عملية الانتقال ؟ وكيف تسنى أن الوحدة الظاهرة للتقاليد الشعبية لم يعتريها اضطراب ؛ الحق انه فى عملية انتقال واحدة يكون عدد الاخطاء المحتمل وقوعه كبيرا • لقد كان من رأى العلامة التشيكوسلوفاكيى ويسلسكى الذى كان كثير التشكيك فى الطابع الشعبى لحكاية الجان ويجدها مشفقة من نوع أدبى ، أن تقليدا موغلا فى القدم لا يمكن الا أن يقوض قالبا موروثا • ولقد حاول أن يدعم هذه الحجة بتجربة فقد القيت حكاية على فصل فى مدرسة أطفال وطلب الى الأطفال أن يكرروا مضمونها • غير أن النتيجة جاءت مخيبة للآمال بطبيعة الحال • وفى المحاكم يدلل كثير من البالغين على أن فى وسعهم أن يتذكروا فقط على نحو عام حتى الاشياء التى شهدوها بأنفسهم • لكن نفس الشخص الذى أثار هذا الانطباع غير الموفق عن موقفه كشاهد يمكنه أن يقول فى أسلوب لا تشوبه شائبة نكته يستمع بها • وقد استطاع والتر أندرسون – وهو الفولكلورى الواسع الخبرة بالموضوعات المتعلقة بالمأثورات الشعبية • أن يزرى فى شىء من اليسر بدعوى ويسلسكى ويشير الى أن حكايات الجان يمكن فقط أن تنتشر عن طريق تكرار التلاوة •

ان الولاء الغريب من جانب التقاليد الفولكلورية التى تمضى فى مجملها عبر القرون دون تعثر على الرغم من أننا قد نجد متغيرات ناقصة أو مشوهة أثناء عملية الجمع يمكن تفسيره بعملية التصحيح الذاتية المستمرة للمتغيرات التى يتناقلها المجيدون من الرواة •

وينبغى أن ناخذ فى الحسبان أن نقلة التقاليد هم قوم من ذوى المواهب وأن لكل منهم نصيبه المحدد من الحكايات التى يتخصص فى روايتها • وكل منهم قد هذب النموذج الذى يلائم شخصيته المتميزة ، وهو أمر لا يعنى فقط التعبير المنطوق وانما يتعلق كذلك بطبقة الصوت والمحاكاة والايحاءات التى يستخدمها الراوى لتأكيد حديثه

مثل هؤلاء المشخصين لا يدعون فرصة تمضى دون أن يزيدوا رصيدهم من الحكايات • وهم يلتقطون حكاية الجان الجديدة بعناية ثم ينقلونها لغيرهم • وهذا هو الطريق الذى يمكن أن تعبر به آفاقا بعيدة تحفظ مع ذلك بعناصر نموذجها •

وكثيرا ما يجد المرء بالقرب من الحدود اللغوية أى تلك الحدود التى تفصل من لغة قومية ولغة قومية أخرى ، شعبا يتقن كلا من اللغتين ويعيش فى تبادل مستمر بينهما • حتى التفتت القاسى الذى مدت فى أوروبا وقسمها الى أقاليم ودول لم يستطع أن يوقف الزحف المنتصر لحكاية الجان • ومع ذلك فلا بد من أن نأخذ فى الحسبان حقيقة واحدة وهى أن الحكاية الجديدة التى يتلقاها شعبا من الشعوب قد تكيفت مع التقاليد المحلية الخاصة وهكذا تتحول الى صورة مطابقة لنموذج أصلى قديم •

كيف نفسر قوة هذه الصور التى تدفع بكل حكاية الى دوائرها السحرية ؟ من اليسير ادراك انهم فى روسيا وفرنسا يفضلون موضوعات

وعناصر مختلفة لكن هذا لا يفسر السبب في أن كل أمة قد بلغت بنموذجها الخاص لحكاية الجان حد الكمال • وواضح أننا لا نستطيع أن نمضي فنفرد لكل أمة ذوقا خاصا أو نمطا أسلوبيا معينا لأن ذلك قد يؤدي بنا الى مجال علم النفس القومي الذي كاد البحث في طبيعته أن يبدأ.

لكن اذا كانت حكاية الجان قد تفرعت عن الاسطورة فقد نجد اجابة على هذا السؤال • فالاسطورة كما تحملنا بعض النظريات الحديثة على الاعتقاد كانت ميراثا من أصل مشترك لجميع الشعوب الهندوجرمانية • ومع ذلك فعلى كل أمة أن تعمد على الدوام الى امتلاك ميراثها • وهذا يقتضي تغيرا مستمرا في مجرى تطورها الثقافي • فقد تتقدم أمة كالامة اليونانية بسرعة على هذا الطريق وقد تتخلف أخرى كالامة السلافية • وفضلا عن ذلك فقد اتصلت كل أمة من الامم الهندوجرمانية بالسكان الاصليين لبلد من البلدان الى حد بعيد • فقد عاش الهنود في قشرة قديمة من ثقافة استرالية آسيوية • واستقر الاغريق على تراث البلازجيين وهكذا • ومن ثم كانت المؤثرات في كل حالة ذات طابع مختلف تماما • وفي مجال الدين كذلك يمكن الافتراض بأن الاساطير قد كشفت عن خلاف في عدد من النقاط الحيوية •

ثم شكلت كل أمة تراثها من حكايات الجان ويحتمل أن يكون الأمر قد حدث في ذلك العصر الذي فقدت فيه الاساطير شرعيتها حين صار محتواها مادة ميسرة للمتعة والتسلية • ولما لم تكن هذه اللحظة واحدة بالنسبة لكل أمة من الامم الهندواوروبية ، فقد كان في وسع الأساطير ذاتها أن تتخذ لنفسها تطورا مختلفا قبل أن تتملق فيها الحكايات حيث أن الصور المطابقة للنماذج الاصلية القديمة قد أوضحت أن كل اقليم قد طور سماته المتفردة تماما •

يقول ماكس لوتي أن حكاية الجان نموذج نهائي وأنه حين ظهر الى عالم الوجود كانت الميثولوجيا قد بلغت أوج ازدهارها • لقد شبت بين الكهنة ومنحها الشعراء قالبها الكامل • كل هذا استولت عليه حكاية الجان كميراث لها. ومع الوقت بلغت مرحلة من التشبع الثقافي • وقد كان ثمة افتقار لتقدير الشعر الملحمي الجاف الذي نبذت فيه المعتقدات القديمة في معظمها أو طوعت تطويعا عقلانيا • وتم بنجاح خلق قالب فني جديد تلمس جانبا جديدا من جوانب الحياة وأنا أفكر في مرحلة من مراحل الشعور بالتشوه اعتبرت فيها المشاكل الكبرى للعالم والناس وكأنها قد خلت أو أنهم ببساطة لم يشاءوا أن يعترفوا بشرعيتها • حدث ذلك حينما كان في المقدور الاستمتاع بحكاية الجان الخفيفة الظل والتي صارت تألف المشاكل المتولدة عن الاسطورة التي كانت قد قدمت حلا لمشاكل الحياة • وهنا في حكاية الجان حلت المشاكل أيضا : فالشباب يجتاز عذابات وآلامه عملية التدشين التي تمضي به الى مشارف الموت وهاوية الهلاك ، لكنها تطهره وتخلق منه كائنا جديدا يفيض انسانية هذه العملية كانت متصلة بعبارة فكرية لكنها حين انفصلت عنها فما الذي تعنيه بعد ذلك رواية مثل هذه المغامرات اليوم ؟ الواقع أنها لن تزيد عن كونها حكايات ذات نهايات سعيدة أو تكاد أن تكون • لقد كان للأسطورة ما يكفيها من السطوة والنفوذ بحيث فرضت مفهومها عن الحماة على حكاية الجان • ولقد قدمت هذه الاخيرة كذلك صورة صارمة عن الكيفية التي تكون بها العالم ، يدعمها ايمان مخلص في عدم قابلية القدرة البشرية للفناء وفور النضال في بلوغ هدف محدد • ولا شك أنه كانت ثمة حاجة للقوة الخارقة فقد منحت الخلاص للانسان الطيب بعد أن اجتاز بنجاح ما وضع له من اختبارات • فكل من يساعد القزم الصغير أو الحيوان يحصل على مساعدة الارواح على نحو طبيعي كما لو كان ذلك قانونا من قوانين الكون • وهكذا فحكاية الجان أيضا هي بطريقتها الخاصة تعبير عن موقف أخلاقي سام ويمكننا أن نزعم أنه في وسع كل أمة أن تبقى في أوج هذه النظرة المتفائلة للعالم فقط لوقت قصير • وما لبثت اللاتحدلية دال Wolfzeit (عصر الذئب) أن أقبل موضحا أنه حتى خير ارادة في العالم يحطمها القدر • ثم ان هناك رأيا في حكاية الجان يقول أنها غير واقعية ولا معنى لها • لكن حكاية الجان حينما تهبط الى الطبقات الدنيا فهم ينظرون اليها على أنها رسالة تتعلق بالشكل الذي يجب أن يكون عليه : فالعالم الذي تصوره أو تعكسه حكاية الجان لا يمكن أن يكون هو العالم الحقيقي تماما الملىء بالضنك والعسف • ومع ذلك فالانسان لا يريد أن ينكر عليه حلمه الخالد في عالم حقيقي أكثر عدلا •

ان حكاية الجان تحكي للفقراء المطحونين حقيقة العالم التعس الذي يعيش فيه الناس ومن ثم ما هيئته على وجهه الصحيح • فهي اذن متعة وتسلية فقط • ألا تساعد على اضاءة شعلة صغيرة من الامل في قلوب كثيرة ؟

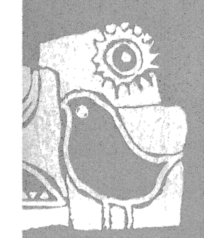
((فوزي سمعان))

أبواب المجلة

١ - جولة الفنون الشعبية
- لقاء مع الدكتور عبد الرزاق صدقى
- حيات ساخنة

٢ - مكتبة الفنون الشعبية
- الطبلة السحرية
- الاغنية الشعبية

٣ - عالم الفنون الشعبية
- الغزل فى الشعر الشعبى التونسى
- طقوس الزفاف واغانيه فى الفولكلور الشعرى الروسى







تحسين عبد الحى

لقاء مع الدكتور عبد الرزاق صدقى

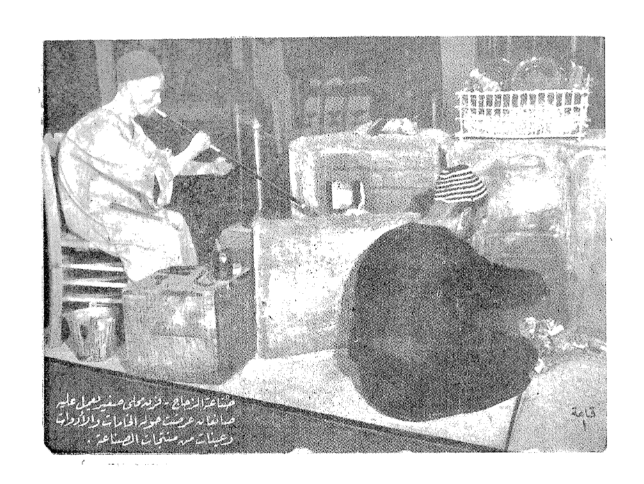
كان الرواد الذين قدمناهم للقراء ، في جولة الفنون الشعبية ، المهندس حسن فتحى والدكتور عثمان خيرت ، والفنان سعد كامل ٠٠ وغيرهم ٠٠ ورأينا هذه المرة أن نقدم واحدا منهم ٠٠ هو الدكتور عبد الرزاق صدقى ٠

***

ذهبت اليه فى شقته المشرفة على النيل ، كان يوما أحد المسئولين الرئيسيين فى بلادنا عن الزراعة (وزيراً للزرعة) وطاف العالم بعد ذلك من خلال عمله فى هيئة الأمم المتحدة ، ووجدته يعيش على أثاث منزله المصرى الخالص ، كل ما فى المكان من الطراز الاسلامى ، كل المقاعد ، أو معظمها على الأقل ، مريحة ، مصنوعة على طريقة الأربسك ، والشلت ، والسجاجيد ، والمفارش ، ومكتبته التى تبدو عتيقة ، وعند تأملها ستجدها جميلة ، بها أحدث الكتب العالمية ، واللوحات كلها مطعمة بالصدف أو العاج ، وبعضها من صنعه هو ، وكلها ذات أصول شعبية ، سواء فى تصميمها أو رسومها فى هذا الجو المصرى الخالص ، يشعر المرء بقدر غير قليل من الراحة ، فربما كان التعامل مع أثاث المنزل فى البداية ، هو الذى يعطينا الاحساس بأننا فى منزل مصرى ، وليس فى منزل كل غرفة فيه تنتمى الى عصر غير عصرنا ، أو الى مجتمع غير



لقاء مع الدكتور عبد الرزاق صدقى



صناعة الزجاج - فرن محلى صغير يعمل عليه صانعان وعرضت حوله الخامات والأدوات وعينات من منتجات الصناعة .

مجتمعنا ، وربما كان هذا هو لحال فى كل المنازل المصرية الآن .

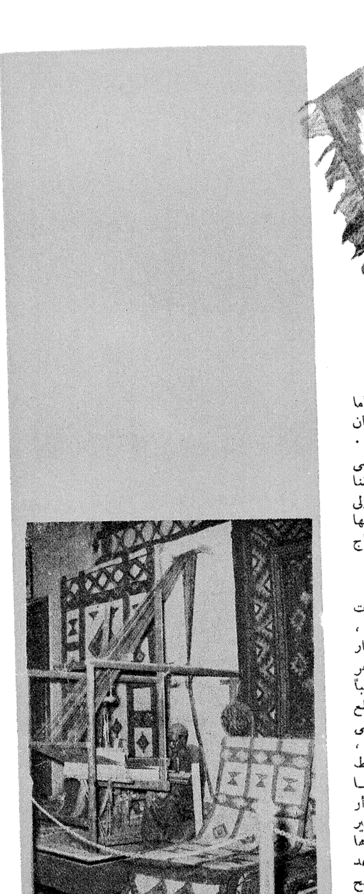
***

وتحدث الدكتور عبد الرزاق صدقى كثيرا .. وبحماس شديد ، عن بعض ما يعتقده ، ويؤمن به ولقد كان حديثا ممتعا حقا وكان ضمن ما قاله لى :

« فى البداية علينا أن نجعل من أنفسنا أصحاب قضية ، ودعنا من أشخاصنا ، فكل منا يعرف من هو . وما يفعله ، وعلينا أن نتجاوز أنفسنا وصولا الى معتقداتنا أو قضيتنا ، ـ ان لبلادنا تراثا فنياً عريقاً ، بل انها من أعرق البلاد فى فنونها الشعبية وعلينا جميعا أن ندرك ونحس بأهمية المحافظة على هذا التراث الفنى ، بدلا من المفاخرة بالماضى فقط ، علينا أن نفاخر بماضينا وأن نجعل فى حاضرنا ما نستطيع أن نفاخر به ، هذا الحاضر الذى يحتاج منا الى مزيد من الجهود البناءة ، وعلينا أن نقاوم الأفكار الخاطئة التى تدعو الى التخلى عن هذا التراث الشعبى العظيم ، بحجة التقدم العصرى ، وكثيرا ما يستخدم البعض حجة التقدم التكنولوجى ، وكأن الاهتمام بالفن يتعارض مع التقدم التكنولوجى والعكس فى رأيى هو الصحيح ، اذ لا يوجد تقدم تكنولوجى حقيقى بغير الروح الانسانية ، المتذوقة للفن والجمال ، والمحافظة على التراث الشعبى ليس تعويقاً للتقدم كما يقولون ، ولكنه حافز الى هذا التقدم المنشود ، وبوسع الدولة أن تتقدم ، وتكون دولة عصرية ، مع المحافظة على حضارتها وفنونها وتراثها ، اذ أننا فى النهاية لا نريد دولة متقدمة ـ بلا روح ـ وبوسعنا بل يجب علينا أن نجمع بين الاثنين ، فدولة مثل أمريكا ، رغم أن تاريخها الحضارى كما نعرف جميعا قريب وقليل ، ومع هذا فهم يتلهفون هناك ، ويحاولون الاستحواذ على كل ما تصل اليه أيديهم من فنونهم أو فنون غيرهم القديمة ، وفى بعض الأحيان ينسبون فنون غيرهم لهم ، وهم يعتبرون ذلك تقدما وليس تأخراً ، أو تعلقاً بالماضى ، كما يقول بعضنا هنا على فنون شعبنا العريقة .

واستطرد الدكتور عبد الرزاق صدقى قائلا :

فى روما تستطيع أن تدخل الأحياء التاريخية القديمة ، وأن تسير فى الأزقة ، وهى نظيفة تماما



ومورد ضخم من موارد السياحة فى ايطاليا ، أما هنا ، ففى الأحياء الحرفية القديمة ، سواء ما كان منها فى المتولى ، أو الخيامية ، أو الدرب الأحمر ٠٠ أو ٠٠ الخ ٠ لا تستطيع أن تسير فيهـا ٠٠ فهى أحياء مهملة تماما ، وواجب الدولة والمهتمين بتراثنا الشعبى أن يعيدوا هذه الأحياء الى صورتها الأولى بغير تجديد ، بل لنقل ترميم القديم منها وتنظيفها لكى تكون صالحة للزيارة ، بل والعمل والانتـاج من جديد ٠

***

ان منتجات هذه الأحياء ، من سلع ومصنوعات شعبية تأخذ منها لتبـاع فى صالات هيلتون ، وشيراتون ، وبعضها أيضا يباع فى الخارج بأسعار خيالية ٠ ولكن هل يعود هذا الارتفاع فى سـعر البيع على المنتج الشعبى ، أبدا ، انه يذهب كسبا سهلا الى جيوب الوسطاء ، لماذا لا تباع هذه السلع والمصنوعات الشعبية فى أماكن انتاجها لـكى يشعر الصانع الشعبى بما تدره عليه من فائدة ، تساعده على أن ينتج المزيد ، أو يحسن من أنماط سلعته التى تعود عليه بالفـائدة المعقولة ٠ اننـا مهما حاولنا أن ندعوا الى احياء هذه الصناعات أو تدعيمها ، فانها فى النهاية ستأخذ على أنها تعبير أو ارتباط عاطفى بالماضى ، ولكن علينا أن نأخذها من وجهة نظر اقتصـادية أيضا ، فالربح يسـاعد الصانع الشعبى على أن يضيف ويستمر ، وفتـح هذه الأحياء الحرفيـة سـيعيد الحياة الى هـذه الأحياء من جديد ، ويدر دخلا كبيرا من العمـلات الصعبـة على بلادنا ، بل ويسـاعدنا نحن على أن

نقتنى هذه السلع فى بيوتنا بدلا من التعلق بكل ما هو أجنبى فقط ٠

والأمر غير قاصر على هذه الأحياء الحرفية وحدها وانما يجب أن يتعداه الى القرية ، ان كثيرا من الصناعات الشعبية التى تخصصت وأبدعت فيها القرية المصرية فى طريقها الآن الى الاندثار ، وذلك لغياب خطط التسويق الاقتصادى لهذه الصناعات الشعبية ، يضاف الى ذلك ، زوال الاستخدامات لبعض هذه الفنون ، وعلينا أن نوجد استخدامات جديدة لفنوننا ، مثلا شغل (الطاقية بالابرة) ويقل عندنا استخدام (الطاقية) كغطاء للرأس فى الوقت الحاضر ، وهذا يدعونا الى أن نوجه فن صنع (الطاقية) الى أوجه جديدة ، واستخدامات جديدة ، كالمفارش مثلا ٠ يدخل فى ذلك أيضا صناعة (الشيلان) ــ تلك الصناعة التى كانت مزدهرة ، والآن فان (الشيلان) تستخدم وفق أحدث أساليب (الموضة) وتعددت الاستخدامات الخاصة (بالشال) لدرجة أنه أصبح مناسبا الآن أن تنمى الاصول الشعبية لهذه الصناعة ــ وكذلك الجلاليب فانها مازالت مطلبا عزيزا عند السائحين الأجانب ٠٠ علينا أن نبحث دائما فى صناعاتنا الشعبية وطرق ووسائل استخدامها ٠

ويقول الدكتور عبد الرزاق صدقى :

أنا لا أؤمن بفكرة التطوير المصطنع للفنون الشعبية ، وانما يجب أن تعيش هذه الفنون بعفويتها ، وأن تتطور عن طريق رعايتها وتسويق منتجاتها ، ولا يتأتى ذلك الا اذا كان هناك تخطيط اقتصادى لاقتصاديات هذه الفنون ، يدخل ضمن التخطيط القومى الشامل لبلادنا ٠

***

ويقترح الدكتور عبد الرزاق صدقى أن تقوم لجنة من الوزارات التى لها صلة بهذا الموضوع يكون بينها وزارة الثقافة ، ومعها وزارة الحكم المحلى ، ووزارة الشئون الاجتماعية ، ووزارة التربية والتعليم ، ووزارة التخطيط تكون مهمة هذه اللجنة رعاية وتسويق الصناعات الشعبية ، وتوفير الحياة المناسبة ، والعائد المناسب للصانع الشعبى ، فى قريته ، وفى حيه الحرفى ــ فى مكانه الذى تعود عليه ــ **ويضيف الدكتور عبد الرزاق صدقى الى ذلك قوله :**

ان الجهد الرسمى وحده فى رأيى لا يكفى ، اذ يجب أن يعمل الى جانبه ومعه الجهد الشعبى ، عن طريق تأسيس الجمعيات الشعبية ٠ تلك الجمعيات التى ناديت بها منذ أكثر من عشرين عاما ٠ وعلينا الآن على الأقل أن نبدأ ، ان مهمة الجمعيات أن تساند الجهد الرسمى ، والاثنان « الرسمى والشعبى » يعملان معا على رعاية هذه الفنون ودعمها ، ورسم الخطط الكفيلة بالتسويق الاقتصادى المنظم ، وفى ظل مثل هذا المناخ ستتقدم فنوننا الشعبية والأهم من ذلك ستستمر ٠

***

ويتعجب الدكتور عبدالرازق صدقى من اختفاء مواكب الحرفيين من بلادنا ، فاذا كنا قد تركناها بحجة التقدم ، وخوفاً من اتهامنا بالتخلف ، فان أوروبا الآن تحتفل كثيرا بهذه المواكب ، ومعظم المهرجانات فى أوروبا تعتبر امتدادا لمواكب الحرفيين عندنا حتى ولو سموها كرنفالا ٠ أما نحن فقد تركناها ، لماذا لا نعيدها ثانية ؟

ويرغب الدكتور عبد الرازق صدقى أن تهتم أجهزة الاعلام عندنا بهذه القضايا ، فهم فى الاذاعة والتليفزيون والصحافة ، يتحمسون أحيانا ولبعض


صناعة السلال من حطب
الحناء



الوقت، ولكنهم بعد ذلك يصمتون، وكأن الموضوع لايهم مجتمعنا ، وهو يدعو أجهزة الاعلام عندنا الى تبنى الدعوة الى تأسيس الجمعيات الشعبية ، والرسمية لصالح تدعيم واستمرار صناعاتنا الشعبية ٠

سواء عن طريق الجمع أو التسجيل ، أو نشر الوعي حول هذه الفكرة ٠ ولما سألت الدكتور عبد الرازق صدقى عن دعوته الى تأسيس أول جمعية شعبية ، تلك الدعوة التي علمنا أنه بصدد توجيهها ٠ وخاصة أننا حتى الآن لسنا أعضاء فى مجلس الحرف العالمى ٠ أجاب بقوله :

اننا بصدد توجيه الدعوة الى المهتمين بالأمر ، ذوى الاهتمامات الفنية الشعبية ، وبوسعنا ، اذا دعمت وزارة الثقافة جهودنا أن نؤسس اتحاد الجمعيات الشعبية ، لتدعيم فنوننا التقليدية ، وبذلك يكون في مقدورنا أن ننضم الى مجلس الحرف العالمى ٠ وهو مؤسسة عالمية ثقافية ، مرتبط بمنظمة اليونسكو ، تشارك فيه حسب الاحصائية الأخيرة (٦٦) دولة كأعضاء مساهمين ومشاركين فى المؤتمرات الدولية التى يعقدها المجلس ، ويعمل المجلس على التعريف بالحرف اليدوية والصناعات الشعبية للهيئات والمؤسسات والدول المنضمة اليه عن طريق النشرات التى يوزعها ، والتى تضم أخبار وصور الصناعات الشعبية لأعضائه على أكثر من خمسمائة عنوان فى مختلف أنحاء العالم كما يعمل المجلس على تبادل الخبرات والتدريس والمشاهدة والمساهمة فى تحسين الانتاج اليدوى الشعبى والاكثار من الصناعات الشعبية وتعميمها وتبادلها وفتح الأسواق العالمية لتصريفها ٠

***

وخرجت من عند الدكتور عبد الرازق صدقى ، وأنا أشعر ، أن فى كل ما قاله قضايا تستحق العمل والنضال من أجلها ، وعلى كل فربما استطاع الرجل الذى قضى طفولته فى الخيامية والدرب الأحمر وتحت الربع ، وظل محافظا على طابع نشأته الشعبية ، فتعاطف مع أبناء القرية المصرية فأنشأ لهم متحفهم الريفى يوم أن كان وزيرا للزراعة ٠٠ أن يعمل شيئا من أجل مستقبل فنوننا وصناعاتنا الشعبية ٠

وفى يقينى أنه لو تضافرت جهود كل المخلصين من أبناء شعبنا على ذلك ، فسوف نصل فى النهاية الى كل ما نريد ويريده هؤلاء المخلصون ٠



كانت الحياة ساخنة من حوله ٠٠ كمـــا كانت ساخنة فى عواطفه وحواسه ٠ وقد عاش يكتوى بسخونة الحياة على اتساعها ، ويعانى من يقظـــة حواسه الى أن أغمض عينيه واستراح الى الأبد ٠ وليس هناك عيب في أن نقول عن بيرم التونسى ـ وهو شاعر عظيم حقا ، انه ملتهب الحواس ٠

اننا نقرأ وصـــفه البارع للحيـــاة الشعبية ، فنشعر أن عينيه كانت تقع على دوافع الرغبة فى هذه الحيـــاة ، وأن أذنه كانت تسمع دبيبهـــا ، وأن أنفه كان يشم عبقها ورائحتها ، وأن جسمـــه كان يلمسها جيدا ، وأن ملكة الذوق عنده هى من صميم هذه الرغبة ٠

***

يصف بيرم الحياة من قاعدة المثلث ، فاذا هـــو يشتهى الحياة ويملكها بحواسه وخياله ٠ وعندما نعرف أنه كان صوفيا ، فان ذلك لا يمنعنا من أن نرى قوة الدفع الذى كانت تمارسه حواسه ٠٠ لكن بيرم ـ الصوفى ـ يستأنس هذه الحواس ٠٠ ويريد أن يرغمها على أن تهدأ وتطمئن وتنقاد للخير والفضيلة ، ولأنه شاعر يعيش بحواسه مافى ذلك شك ، فانه يقع على الصور التى قد لا ننتبه اليها ٠٠ ولأنه أبرع من استخدم العامية فى الوصف فى تاريخنا الحديث ، فانه لم يقف عند الحدود الظاهرة أمام العين العادية ٠٠لقد استخدم قدرته الكبيرة السحرية فى تعـــرية الحيـــاة ، والتقاط ما يشــــاء من مشاهدها ليكون مادة يسخر منها بشدة ٠

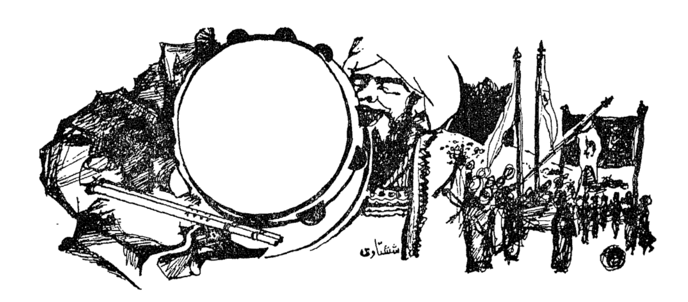
« صنف النساء »

ومن أكثر (المواد) التى تناولها بيرم بالوصف والنقد والاحتجاج والسخرية صنف النساء ٠

(١) عن مقال للاستاذ رشدى صالح أخبار اليوم ـ ١٩٧١/١/٢٣ ٠



بيرم التونسى



وتكاد أزجاله عن الأفراح والمآتم ، وعادات زيارة الأضرحة والقبور وعادات السوق والحارة والشارع لا تخلو من صورة أو أكثر من صورة يرسمها « لامرأة » جيدة البناء ، وأخرى دقيقة متهافتة ، وثالثة فى سن الخمسين ، ونساء من قاع القاهرة ، ونساء من بنات بحرى

ويقدم مشاهد من قاع الحياة الشعبية .. فهناك لقاءات ومغامرات عاطفية ، يلعنها ويضحك منها ، لكنه يتقن تصويرها . وهناك «مواعيد» تنعقد بغمزة العين ، وبالكلمة التى تحمل أكثر من معنى، ويلفح الغرائز فىجنس الرجل وجنس المرأة ، وبيرم يصفهذه المواعيد ، ويتقن عرضها فى معرض الحديث عن علاقات الرجال بالنساء فى البيئة الشعبية .

وهذا (الاتقان) وهذه (البراعة) و (المعرفة) بما يجرى همسا ، وعلانية ، وما يدور من خلف النوافذ وفى عرض الشارع ، والأسواق ، تؤكد أن حديث الشاعر الكبير لم يكن آتيا من فراغ .

الأقرب الى الحقيقة ، أن بيرم كان يشتهى الحياة ، ويصل اليها بحواسه اليقظى المتحفزة .

ولقد استطاع أن يسدل على هذا الاشتهاء للحياة ، ستائر من فنه الساخر ونقده اللاذع لعيوب النساء والرجال معا .

لكنه لايترك النقاد ، أمام « اللغز » بغير جواب . لماذا أعطى بيرم كل هذه المساحة من شعره ، لوصف أصناف النساء وعاداتهن ، والنقد المستمر لأخطائهن ــ لعل هذا الاتجاه يذكرنا ببعض الادباء العالميين الذين كانوا يعلنون الحرب على جنس النساء ، ويضمرون شهوة الحياة ذاتها .

وقد لا نستغرب أن يكتوى هؤلاء الادباء والفنانون ، بهذا النوع من « النزوع » الحسى .

ولا نستغرب ، من بيرم هذا السخاء فى تحليل العلاقات بين صنف الرجال وصنف النساء ، زواجا وحبا ، ومغامرات ونزوات . ولا نستغرب منه هذا ، لأن اللذة والالم والسخرية هى أضلاع المثلث فى عواطف البيئة الشعبية . ان اللذة تأتى من اتجاه الرجل الشعبى بحواسه الىالتهام كل شىء. والالم ينبعمن الجراح النفسية التى توقعها قسوةالحياة وخشونتها به ،والسخرية هى وسيلته ، فى أن يحقق اللذة والألم معا .

***

وبيرم التونسى ، أبرع من استخدم أضلاع المثلث التى أشرنا اليها . انه يجعلنا ننسى الالفاظ والصور الحسية ، التى قد تكون عارية تماما ــ فى بعض أزجاله ، لأنه لا يرى من استخدامها أى اثارة للغرائز ،وانما هو يستخدمها بنفس البساطة الساخنة التى تميز موقف الرجل أو المرأة الشعبية من موضوع الجنس .

لقد كان بيرم الفنان ، صادقا مع نفسه ، وكانت حواسه ، منتبهة تماما . والحياة ساخنة عنده ، وليست فاترة ، ولا هى مكسوة بطبقة من جليد ، وكما يميل مزاج الرجل الشعبى الى خلط طعامه بالتوابل الكثيرة ، فشاعرنا يميل أيضا لوضع التوابل الحسية فى أزجاله . ولكنه يحب أن يحدد الأشياء تحديدا يكاد يقفز بها من عالم الخيال الى عالم الحقيقة الجارية بالفعل .

ومن هذا التحديد ، رغبته الدائمة فى أن يطلق على الرجال والنساء ، أسماء كاملة ، فبطل زجله

عن المجاور المغامر ، له اسم ثلاثى ، وصاحبة البيت لها اسم كامل ٠٠ والرجل الذى افتتح دكانا للبقالة ، نعرف اسمه ، واسم المرأة التى سلبته تجارته وبراءته العاطفية !

والمرأة التى فقدت زوجها وخانته قبل أن يجف جسمه فى التراب ،

نعرف من هى ، ومن هو شريكها فى الخطيئة ان بيرم ، يعلق أسماء محددة فى أعناق أكثر الرجال والنساء الذين يدير حولهم أشعاره وكأنه يكتب بطاقات شخصية لهذه الكائنات ٠

وبمعنى آخر ، فهو لا يكتفى بتحديد الصفات الجسمية والسلوكية ، بل يثبت هذه الصفات ، بالاسماء الكاملة ، وكلها أسماء شعبية لها رنين الأشياء الموجودة فى حياة قاع المدينة ، وفى حياة الوافدين عليها من الصعيد وقرى الدلتا ٠ ولعل بيرم أن يكون أبرع من استخدم أسماء الاشخاص فى شعر العامية ٠ وحقا نجد عند معاصريه ، ومن يستخدم نفس الحيلة الفنية لكنهم يستخدمونها فى حالات متناثرة ، بينما يمضى بيرم ، فى استعمال تلك الأسماء ، كلما استطاع ٠٠ وبغير ملل ، وهذه الاسماء لا تقف كالأحجار تعترض سياق أزجاله ٠٠ بل هى تنقاد له ، كما تنقاد كل مفردات القاموس الشعبى ، الجميلة الرقيقة والخشنة الفادحة ٠

هذه أبيات من زجل أم خليل ، تقول لنا من هى هذه المرأة ؟ ولماذا ؟

فى حارة القدرة دلالة اسمها أم خليل
خمسين سنة عمرهـا لكن من المناغيل
الست دى يومى بتفوت م الصـنادقية
وتحب واد خردجى جنب المناخلية
تنظر لها م الدكاكين الصنايعية
يتجننوا الكل لما تنقصع وتميل
واحد يقول لى جنبه : بص يا سيدنا
يرد دوكهات يقول : يارب توعدنا
ونزور مقامهم وتسعدهم وتسعدنا
آدى الحريم التمام آدى اللى منه قليل

(الهوس العاطفى)

والاشارة الى أنواع الهوس العاطفى ، تتكرر فى أزجـال بيرم ، وكذلك تتكرر الاشـارة الى الفشل العاطفى بالمعنى الشعبى لهذا الفشـل وقد يعترض بعض الذين قرأوا دواوين بيرم على أنه تعرض للمشاهد الخاصة جدا ، فى حياة الزوج والزوجة ٠

والمثال هو الزجل الذى يدور بين رجـل وزوجته فى « لحظة » لا يتناولها الشعرة فى العادة بيرم هنا ، يصف « عادة » من صميم العلاقات العاطفية بين الزوج والزوجه فى البيئة الشعبية وهو يدور حولها ، لأنها موضوع دقيق ، ويدور بفن ٠٠ لا يريد أن يلهب غرائز القراء ٠٠ وانما يريد أن يسجل هذا المشهد ، ولعله يريد أن يسجل قدرته على أن يخوض موضوعا شـائكا ويخرج منه معنا ، بغير جراح تؤذى أخلاقنـا وقيمنا ٠ ونحن نفهم لماذا كان بيرم يميل الى رسم المشاهد واللحظات ٠ والصور الساخنة من الحياة انه ، يميل الى هذا ، بسليقة الفنان الشعبى الاصيل ، لكنه يهذب هذه السليقة بغير أن يقتلها ويستخدمها فى أسلب ساخر ناقد ، فتـكون النتيجة ، أن نسمع منه « نقدا » للعيوب الاخلاقية أو لعيوب البيئة الشعبية ٠

(ومشكلات الحياة العامة)

وهو حين يعبر عن احساس الناس الشعبيين بمشكلات الحياة الجارية ، فانه يستخدم هـذه القدرة أيضا ٠ لقد عاش معهم ، ومن خلالهـم ولكنه ـ كان مترجما ـ عما يعجزون عن ادراكه وفهمه ٠٠ لماذا صدرت بعض القوانين فى الماضى بفرض ضرائب على الواردات الاجنبية ٠ ولماذا كانوا يمنعون استيراد الفواكه التى يحتاجهـا المستهلك ؟

قال بيرم :

حاطين فى مدخل جماركنا خبير صندوق
يقول على كل وارد للبلد موبوء
خايفين من الخوخ والكمثرى والبرقوق
فيهم جراثيم ح تعدى الخنديل فى دسوق
واحنا هنا م البصارة قلبنا محروق
وريقنا يجرى على حتة جزر مسلوق
أصل الحكاية النوات دليهم علينا حقوق
زارعين بساتين وخايفين من نزول السوق
ياما غنيم بشتريها والفقير مدعوق
والرب يخلق ويمنع نعمته المخلوق

واستمرت هذه « النبرة » الاجتماعيـة فى شعره ، لأنه كان ـ صادقا مع نفسه ٠ وصادقا مع حبه للبيئة الشعبية والترجمة عنها ٠

واذا كان بيرم ـ يقسو ـ فى أحيان كثيرة ـ على عيوب البيئة الشعبية ، وتخلفها ، ويندب عاداتها السيئة ، ويهـاجم اخطاءها ، فانه كان يضربها عن حب ، ويوجعها نقدا ، عن معـرفة



صادقة وبدافع عميق يقوده دائما اليها . وفى نقده للعيوب الاخلاقية والاجتماعية ، كان بيرم يواصل التقاليد الوطنية للشعر العامى . فهذا الشعر ، لم يتكلم فى أمور السياسة البحتة ، بقدر ما تكلم فى أمور الحياة التى تمتزج فيها مشكلات السياسة ، بمشكلات الحياة العادية البسيطة .

وبيرم الناقد بشدة للعيوب والاخطاء والعاطف بشدة ، على حياة هذا البلد ، يصفو فى بعض أزجاله ويصل الى الآمال الكبيرة . انه يقول :

شدوا اللبان بزيادة كلام
واهشوا لقدام
السواعد اللى بنى الأهرام
هـواه موجود
يخلق بدال الأنتيكة
ميت فبريكة
ويبيع لأمة أمريكا
وبتوع فرى جود
وحق من انبته زينه
وفتله متينة
ليتنسج منا خاكينا
والباقى بارود
وينقلب شعب الوادى
كله جهادى
ما فيهش عاقل ولا هاوى
غير الملحود

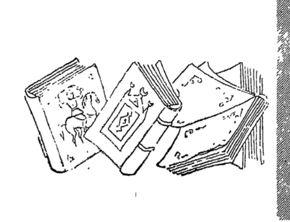
خيوب عليه ان ما جعلها
يمشى داخلها
م اسكندرية لشلالها
فى عماد محدود
والنيل يمين وشمال مجراه
يخلق سافواه
وصخرة الجيزة يا ولداه
تصبح هوليود

* * *

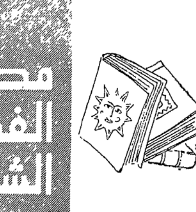
ويطول الحديث عن المزج بين قدرة الشاعر ، وسخونة الحياة ، وملكة النقد ، وملكة الحب والامل وكلما أعدنا قراءة أشعار بيرم قلنا :

ـ هذا هو أحد الشعراء الذين تكلموا بضمير مصر ، وهذا هو أحد الفنانين الكبار الذين لم ينفصلوا عن لغة الناس العاديين وحياتهم ، وان كانوا قد ارتفعوا بالتعبير الفنى البارع فوق مقدرة الرجال العاديين . ويبقى بيرم شاعر الوصف الذى لا يباريه الا القلائل . والناقد العاشق لهذه الحياة ، والرجل الذى عرف كيف يستخدم قوة الحواس ، فى انشاء أعمال باقية ، وعرف أيضا كيف يستفيد من اشتهاء الحياة وكيف يستأنس هذا الاشتهاء الذى كان بالغ العنف فى نفسه بلا نزاع .

« **تحسين عبد الحى** »



مكتبة الفنون الشعبية



من مكتبة الفولكلور الأفريقي

الطبلة السحرية

الحكاية الشعبية فى دول افريقيا الوسطى

بقلم الكاتب البريطانى
و . ف . ب ـ بورتون

عرض : عبد الواحد الامبابى

لا تزال المكتبة العربية حتى الآن فقيرة ، ان لم تكن خالية تماما من الدراسات الجادة التى تتيح للقارىء العربى فرصة التعرف على تراث أفريقيا الشعبى وهو بالقطع تراث خصب وعميق ومتنوع ، فى الوقت الذى حفلت فيه المكتبات الغربية ـ أوربية وأمريكية ـ بالعديد الهائل من هذه الدراسات التى اختلفت بين جمع لهذا التراث وتدوين لنصوصه الى تصنيف منهجى لموضوعاته وتحليل علمى ودقيق لمضامينه ودلالاته فضلا عن دراسات مقارنة ألقت الضوء على كثير من المقومات والعناصر التى تميز بها هذا التراث والتى أهلته لأن يحتل مكانا مرموقا بين تراث بعض الشعوب الأخرى ذات العراقة فى تاريخ هذا النشاط الانسانى الخلاق ..

من بين هذه الدراسات دراسة ممتعة قام بها باحث انجليزى هو الدكتور و . ف . ب . بورتون ، كانت حصيلة رحلة طويلة قام بها فى معظم دول وسط أفريقيا ، وان استأثرت الكونغو



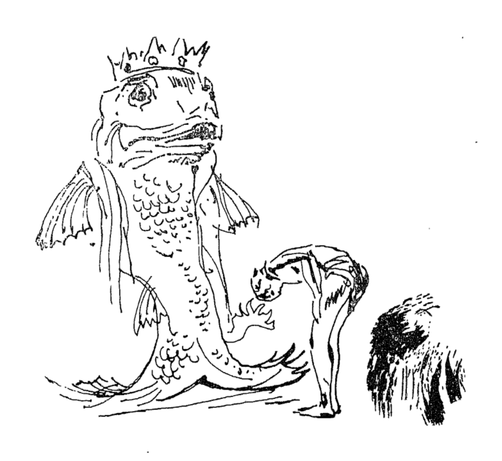
بالجانب الأكبر منها ، ربما لسعة مساحتها وتعدد قبائلها ، وربما أيضا لرسوخ قدم أبنائها فى مجال الحكاية الشعبية ، واستقرار الكثير من التقاليد الخاصة بهذا الجانب لديهم . منذ عصور موغلة فى القدم .

وتتضمن هذه الدراسة مقدمة ضافية وممتعة عالج فيها المؤلف حقيقة الدور الذى تلعبه الحكاية فى حياة المجتمع الأفريقى ، ومكانة الراوى والطقوس والتقاليد التى يحافظ على الالتزام الدقيق بها الخ . ثم تتضمن بعد ذلك مجموعة من الحكايات بلغ عددها مائة وخمسا وتسعين حكاية جمعها المؤلف من مختلف مناطق وسط أفريقيا ومعظمها من قبائل الكونغو ثم قام بترجمتها الى اللغة الانجليزية ونشرها فى هذا الكتاب الذى نعرضه والذى يقع فى حوالى مائتى صفحة من الحجم المتوسط ..

ويقول المؤلف ((ان الشىء الوحيد الذى اسفت له هو اننى لم أستطع وانا انقل هذه الحكايات باللغة الانجليزية المقتضبة والجافة أن أعبر عن كل اوجه الجمال التى يكشف عنها راوى الحكاية الأفريقى حين يرويها ، فلكى يستمتع الانسان بهذه الحكايات فى أجمل صورة لها يجب أن يسمعها حين يرويها الراوى ((البامفونى)) العجوز وهو نصف عريان وسط أعمدة الدخان المتصاعد من النيران حيث تمثل أشجار الغابة المظلمة خلفية الصورة وحيث يصاحبه صرير الصراصير ونقيق الضفادع فى الجداول وصرخات ابن آوى والضباع تأتى من بعيد)) .

وهذه الحقيقة التى يشير اليها المؤلف تؤكد بالفعل تفرد الفولكلور الأفريقى بخصائص ومقومات أعطته نوعا من الاصالة القومية تميز بها عن غيره .

لكن هذا لا يصح أن يعنى أن الفلكلور الأفريقى قد يفقد هذه الأصالة حين تجرد النص من هذه الاضافات أو حين ترويه بعيدا عن المسرح الذى تعود الأفريقى أن يقف فوق خشبته محاطا باطار من الخلفيات التقليدية من غابات ونيران ومجارى مياه الخ ليقص حكاياته على الجماهير المتخلفة من حوله .. فالواقع أن الحكاية الأفريقية تظل محتفظة على الدوام بسماتها الأفريقية الخالصة مهما تغير الجو الدرامى الذى يحيط بها ، وحتى حين تتغير لغتها وتعاد روايتها بلغة أخرى ، كما هو الحال حين تترجم



فانها لا تفقد نكهتها ولا ملامحها الافريقية ، وهذا ما أجمع عليه كل الباحثين تقريبا ، لأن مضمونها وأبطالها وأغراضها المباشرة والبعيدة ونوعية أحداثها وبساطة حوارها تعكس دائما طابعا أفريقيا خالصا لاتخطئه الأذن وهى تسمعه لأول وهلة .

وقد أكد الفنان الشعبى الأفريقى ذكاءه وبراعته فى السنوات الأخيرة حين استطاع أن يعبر عن واقع مجتمعه المعاصر وهو يخوض معركة التحرير من أجل الاستقلال فى الشكل التقليدى للأسطورة والحكاية ، حتى جاءت وكأنها تنتمى فى كل ملامحها الى تراثه القديم بينما هى تحمل فى الواقع مضمونا معاصرا يعايشه الانسان الأفريقى بالفعل فى الوقت الحاضر .

وعندما يقيم المؤلف مستوى الفولكلور الأفريقى موضوعيا يرفض منذ البداية أن يكون هذا التقييم فى ضوء مقاييس النظرة الاستعلائية التى يصدر بها بعض الغربيين أحكامهم على ما هو متحضر وما هو بدائى وبربرى ، لأن هذه النظرة تنبع فى الغالب من موقف عنصرى متعصب، وبالتالى غير علمى يؤدى بصاحبه الى حالة من الانغلاق الفكرى تجعله لا يرى فى كل ما ليس بأوربى الا شيئا متخلفا وغير جدير بالاحترام ، ويطالب بأن يتم هذا التقييم داخل اطار البيئة **الافريقية جغرافيا وتاريخيا واجتماعيا وحضاريا،** لأن التسلح بهذا المفهوم ــ على حد تعبير المؤلف ــ هو وحده الذى يجعلنا نعطى لهذا التراث حقه من التقدير ونضعه فى مكانه الطبيعى بين التراث الشعبى العالمى .

الفلكلور والمجتمع :

والفولكلور الأفريقى ــ كما يقول بورتون ــ ليس نوعا من الترف أو وسيلة من وسائل التسلية والامتاع فقط ، ولا يمكن أن نضعه تحت عنوان الفن للفن، بل هو أحد الأشكال الأدبية التى يوظفها الأفريقى فى خدمة قضايا مجتمعه اذ أثبت الاستقراء شبه الكامل لموضوع الحكاية الشعبية لدى قبائل وسط أفريقيا ــ وهو ميدان الدراسة التى سجلتها فى كتابى ــ أن أغراضها الأخيرة تكاد تنحصر فى تحقيق الأهداف الرئيسية التالية :

١ ــ تربية الفرد على اتخاذ أسلوب أخلاقى نموذجى فى سلوكه مع الآخرين وتحديد مسئوليته تجاه الجماعة التى يعيش بينها .

٢ ـ تزويده بالمعرفة الكاملة عن البيئة المحيطة به ، بكل ما فيها من أشجار وحيوانات وحشرات وغابات وظواهر طبيعية ، وتوجيهه الى طرق الاستفادة منها .

٣ ـ احاطته بتفسير معقول لأسباب الأمراض التى تصيبه وارشاده الى نوع العلاج المفيد فى الشفاء .

٤ ـ تثقيفه بالأحداث الماضية التى وقعت فى حياة أسلافه .

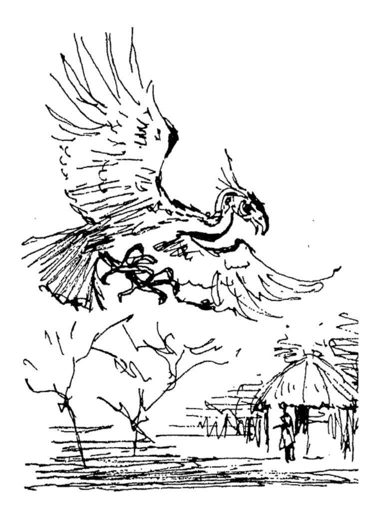
يقول المؤلف : لقد رايت أطفالا فى القرى يستطيع الواحد منهم أن يروى لك عشرات الحكايات التى تصف حياة القرى الواقعة بالقرب من قريته أو ان يقص على مستعميه أكثر من حكاية يبين فيها فوائد شجرة من الأشجار أو أخطار بعض الحشرات المؤذية أو يصف طريقة اصطياد حيوان من الحيوانات الخ . ويقول المؤلف أيضا انه جلس الى بعض أطفال احدى قرى جمهورية الكونغو فسمعهم يرون حكايات يصفون فيها بعض الأمراض وطريقة علاجها ..

الراوى ومكانته فى المجتمع الافريقى :

وفي حديث سريع للمؤلف عن الراوى او استاذ الحكاية الشعبية فى أفريقيا يؤكد ان المكانة الاجتماعية التى يتمتع بها مثل هذا الرجل لا يكاد يصل اليها نظيره فى أى مجتمع آخر ، فهو أقرب الناس الى زعيم القبيلة باعتباره المستشار الذى يقدم له النصح دائما فى كل ما يعن له من مشاكل الحكم وسياسة قيادة أفراد قبيلته وهو المسئول عن حركة التثقيف والتعليم داخل القرية فى حدود ما تعارف عليه المجتمع القبلى من نوعية التثقيف والتعليم ، وهو الى جانب كل هذا مؤرخ القبيلة ومستودع أسرار الأسلاف ، ومن هنا اكتسب أهميته وجلال مركزه بحيث لم يعد هناك من ينافسه فى تقدير الجماهير له سوى الساحر أو الطبيب الساحر الذى يحظى هو الآخر بمكانة مرموقة داخل المجتمع الأفريقى .

نوعية هذه الحكايات :

حاول المؤلف من خلال مجموعة الحكايات التى ضمنها كتابه والتى يبلغ عددها مائة وخمسا وتسعين حكاية أن يعرض طائفة متنوعة من النماذج التى تمثل فى مجموعها معظم الأغراض التى يستهدفها هذا الشكل من التراث



الشعبى ، ويقول المؤلف : « ان هذه الحكايات ليست معروفة فقط على مستوى نطاقات أقليمية محددة ، بل هى شائعة منتشرة على مستوى كل نطاق وسط أفريقيا شيوع حكاية سندريلا بين أطفال انجلترا » .

وبعد أن ينتهى المؤلف من هذا التقديم القيم او هذا المدخل الوافى لكتابه يأخذ فى ايراد نصوص الحكايات التى جمعها من افواه أصحابها بعد أن يترجمها الى اللغة الانجليزية ولذلك فمن المفيد بل ومن الضرورى أن نعرض هنا بعض نماذج هذه الحكايات ، لأن الموضوع الرئيسى لهـذا الكتاب الذى نقدم هنا تعريفا به هو نصوص هذه الحكايات وليست دراستها .

وسنكتفى هنا بتقديم أربع حكايات من كل هذه المجموعة نظرا لطرافتها وروعة الشكل الفنى الذى صيغت به وأيضا لدقة تمثيلها للغرض الذى تريد ان تصل اليه ، وسنبدأ هنا بقصة « الطبله السحرية » التى استعار المؤلف عنوانها ليكون عنوانا لكتابه .

١ ـ الطبلة السحرية :

كان الاخوة الثلاثة شديدى الفخر بأنفسهم لما كانوا يعتقدونه فى ذكائهم اللمـاح وكانوا يسخرون دائما من أخيهم الأكبر لهدوئه وان كان طيب الخلق قوى البنية وحين كانوا يقولون له ماذا تفعل بدوننا يا اميومى ؟ كان يجيبهم وعلى شفتيه ابتسامة وادعة : ربما أسعدكم يوما ما بمساعدتى . ثم انكم تسعدون على الأقل بالرقص على ايقاع طبلتى .. فالواقع أن بيومى كان قارع طبول ممتاز .

وفى يوم من الأيام ذهبوا جميعا للصـيد فى الغـابة حيث أقاموا فيها كوخا مؤقتا للنـوم وتخزين اللحوم المجففة على الأسياخ فوق النار الهادئة .

وكان من عادتهم أن يؤثروا انفسهم بحمل الأشياء الخفيفة بينما يتركون لأميومى حمل الأشياء الثقيلة ، كما كانوا يختارون أطيب أجزاء الصيد تاركين له العظـام الصلبة لينحتها .. فكان يقابل هذه المعاملة بابتسامة غير حاقدة .

وذات ليلة وهم نائمون فى الكوخ تناهت الى اسماعهم حركة هرج ومرج فى الخارج اذ كان قد أقبل زعيم كبير ومعه جماعة من أتباعه المحاربين . فخرجوا اليه بعد أن تعمـدوا أن يتركوا أخاهم اميومى مستغرقا فى نومه العميق داخل الكوخ وسألهم الزعيم :

ـ من انتم ؟ فأجابوه : نحن صـيادون . فسألهم !

ـ ولمن هذه اللحوم ؟

ـ انها لأطفالنا .

ـ اعطونى اياها كلها .

ـ نحن لا نستطيع أن نمنح ما لا نملكه .

فهددهم الزعيم قائلا :

ـ أن لم تعطنى اياه فسألتهم أطفالكم ..

فانزعجوا وأجابوه على الفور :

ـ اننا نفضل أن تأخذ كل هـذه اللحـوم ولا تقرب أطفالنا .

فحملها الزعيم هو واتباعه وانصرف .

وفى الصباح وعنـدما استيقظ اميومى ولم يكن قد علم شيئا بما حدث وجد أخوته ثائرين ولما سألهم : اتهموه بأنه هو الذى اكل اللحـوم وانهالوا عليه ضربا . فقال لهم : ان هذه الأشباح الملقاة فوق التراب تؤكد أن أحد الزعماء الأشداء كان هنا بالليل ويبدو أنه كان على وشـك أن يأكلكم جميعا فاعترفوا له بالحقيقة .

وفى اليوم التالى قرروا أن يجلسوا خـارج الكوخ يشوون لحم الصيد فوق النار ، وجاء الزعيم فتسلل الى داخل الكوخ ، وعندئذ انسل اميومى حاملا فى يده جمرة متوهجـة .. وفى حرص شديد تقدم من الزعيم وألقى فى وجهه بهذه الجمرة فحرق شاربه ولحيتـه ، فولى الزعيم وهو يتهدد الجميع بأنه سيحضر اتباعه ليقتل الجميع .. وارتاع الاخوة من هـذا التهديد وخشوا أن يحضر هذا الزعيم قبل أن يتمكنوا من الفرار فأزال عنهم اميومى هـذا الشعور بالخوف ، وسارع فصنع طبلة كبيرة تتسـع لاخفاء جميع اخوته ووضعهم داخلها وحملهم فى رقبته بينما أمسك بعصا حفر مديته وقرعة عسلى بيديه .

وحين أقبل الفجر بدأ الرحيل الى قريته .. ولم يكد يخطو خطوات قليلة حتى وجد نفسـه وجها لوجه أمام الأسد ، وعندما سأله الأسد .

ـ الى اين انت ذاهب يا فتى .. ولماذا تحمل كل هذه الأشياء ؟

أجابه أميومى ـ اننى عائد الى القـرية التى منها أتيت .



ـ وهذه العصا استخدمها فى اقتلاع حبات البطاطس الحلوة ، وهذه القرعة أخزن فيها مياه الشرب . أما هذه الطبلة فانني ادخل بهـــا السرور على قلوب الحزانى والمنكوبين ، وأنزل الطبلة وأخذ يقرعها قرعا جعل الأســد يرقص على ايقاعها الجميل حتى أحس بالنشوة فشكر اميومى وانصرف عنه وهو يقول : انك حقـــا شخص لطيف لأنك أدخلت السعادة على نفسي.

واستأنف اميوبى سيره ، وفى الطريق التقى بالفيل ثم بالنمر والجاموسة فصنع معهـــم ما صنعه من قبل مع الأســـد ، الى أن ابصر أمامه فجأة بالزعيم ومن حوله أتبـــاعه من المحاربين وكانوا فى حالة هياج شديد ، فسأله الزعيم : الى أين أنت ذاهب وما هذه الأشــياء التى تحملها معك ؟ فأجابه أميومى بمثل ما أجاب الحيوانات التى التقى بها من قبل ، فطلب اليه الزعيم ان يقرع له على طبلته فبدأ اميومى يقرع دقات طبول الحرب والجميع يرقص فى هياج وعنف ثم بدأ يغير الايقاع الى ايقاع رقصـــة السلام ، فتبعه الزعيم وأتباعه فظلوا هكذا الى أن هدأت نفوسهم وزال عنها ما كان بهـــا من ثورة وغضب ، فسر الزعيم سرورا بالغا وكافأ اميومى بأن أعطاه بندقية ثمينة هدية اليـــه وافترقوا .

وتابع اميومى سيره حتى وصل الى قريتـــه فأخرج أخوته من داخل الطبلة سالمين ، وعندئذ شكروا وهالوا التراب على صدورهم احتراما له وهم يقولون : لقد انقذت حياتنا يا اميومى من الحيوانات المفترسة التى كادت تفتك بنسا ومن الزعيم الذى كان يريد ان يقتلنا ، واننا لنشعر بالخجل لأننا كنا نعاملك بدناءة ، ولهذا فاننـــا سنعطيك مكانك الشرعى بيننا رئيسا لقبيلتنا .

فابتسم أميومى وكأنه يقول .. لم أطلب ذلك من قبل لأنه لم يكن من باب الأدب أن أفعـــل ذلك .

٢ ـ الصندوقان :

حـــين كان الروح العظيم يعطى لكل مخلوق عمله فى الحياة استدعى الرجل الأسود والرجل الأبيض ، ووضع أمامهما صـــندوقين ، وقال لهما : « ان كلا من هذين الصندوقين يحتوى على هدايا ، وما بداخله سيحدد لصاحبه نوع العمل الذى يناسب صاحبه .

ولما كان الروح العظيم يحب الرجل الأسود فقد أعطاه أولوية الاختيار فرأى الرجل الأسود أن أحد الصندوقين كبير وثقيل وأن الصندوق الآخر صغير وخفيف ، لذا فقد اختار الصندوق الثقيل وجاهد حتى حمله على كتفه وظل يترنح به الى أن وصل الى منزله وفتحه ، فوجـــد بداخله الجاروف والفؤوس وجرار الميـــــاه والمذراة ، ومنذ ذلك الحين أصبح عمل الرجل الأسود هو قطع الأخشاب وحمل المياه والأثقال.

وسخط الرجل الأبيض فى بداية الأمر لأن الصندوق الصغير الخفيف هـــو الذى كان من حظه ، وحين فتحه لم يجد فيه سوى قلم من الرصاص وضعه خلف أذنه وقطعة من الورق حملها داخل جيبه وحين مات الرجل الأســـود ماتت معه حكمته وتجاربه لأنه لم يوجـــد من

بدونها ، بينما كان الرجل الابيض يدون دائما فى ورقته كل شيء جديد يتعلمه ، ولذلك فحين كان يموت كانت هذه الورقة تنقل الى الآخرين حكمته وتجاربه التى جمعها ، ولهذا وضع القلم والكتاب الرجل الابيض فى مكان متقدم على الرجل الأسود .

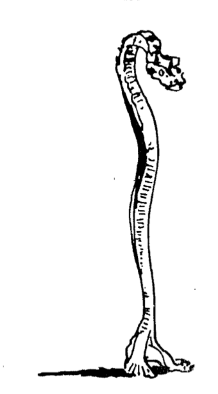
٣ ـ لماذا تسكن الفئران بيوت الانسان :

التقى كاليليو الصياد فى احدى رحلاته فى الغابة بفأر صغير ، كان منظره الضعيف يثير الشفقة والعطف ، فقرر كاليليو الا يقتله وأن يقيم معه علاقة صداقة وزمالة .

واعترافا من الفار بهذا الجميل تطوع أن يعلم كاليليو طريقة عمل حفرة غائرة العمق متسعة عند قمتها شديدة الالتواء عند القاع ، تغطى بالأعشاب وأوراق الشجر حتى تبدو أشبه بالأرض المستوية .. وبعد أن تعلم كاليليو طريقة عمل هذه الحفر أصبح من أمهر صيادى الحيوانات ..

وفى أحد الأيام كان الأسد يتهادى فى الغابة فسقط فجأة فى احدى هذه الحفر التى أجاد كاليليو عملها ، وعبثا حاول الخروج منها بعد أن استنفد كل وسائله اثناء الليل .

وفى الصباح أقبل كاليليو وفى عزمه أن يطلق الرصاص على الأسد غير أن الأسد أهاب به أن لا يفعل ووعده بأنه اذا أخلى سبيله فسيصطاد له كل الحيوانات التى يريدها .



فقال له كاليليو .. لا يمكنني أن افعل ذلك والا قتلتنى والتهمت جثتى . فقال له الأسد : ثق فى كل كلمة أقولها لك وحاول كاليليو انقاذ الأسد فعلاً لكنه لم يستطع فاستخدم الأسد كل أساليبه وكان هائجاً يتصور أن كاليليو لا يريد أن يساعده على الخروج من الحفرة وانه يتظاهر فقط بذلك وتوعده بأنه سيقتله ويلتهم جثته اذا ما تمكن من انقاذ نفسه . فسرى الرعب فى أوصال كاليليو خاصة وان الأسد كان على وشك الخروج من الحفرة فاسرع الفار وجعل يقطع كل غصن يحاول الأسد أن يمسك به لكى ينقذ نفسه ، وطلب الى كاليليو أن يبادر باطلاق سهمه على الأسد حتى لا يترك له فرصة النجاة فاستجاب كاليليو وقضى على فريسته ، ولشدة اعجابه بالفار لمساعدته اياه طلب اليه أن يصحبه الى مسكنه ليعيش معه ويأكل مما يأكل » .

ومنذ ذلك الحين والفئران تساكن الانسان وتعايشه وتأكل من نفس الطعام الذى يأكله ..

٤ ـ انظر خلفك كما تنظر امامك :

كان القط المتوحش « مباكا » يتحين الفرصة للفتك بالطائر الوديع « تنايا » ولكن الأخير وهو يدرك هذه النية المبيتة لم يكن يعطى لعدوه فرصة تحقيق مأربه ..

وفى يوم من الأيام تظاهر القط بأنه يريد أن يطمئن على صديقه فسأله :

ـ هل تستريح فى نومك يا صديقى تنايا ؟ وأين تضع رأسك وهى كما تبدو مصابة بألم واضح فيها ، فأجابه تنايا بأنه لا يشكو من أى الم وأنه ينام مستريحا ويضع رأسه فى مدخل مسكنه ..

وحين عاد تنايا الى عشه أخذ يفكر فى الأسباب الحقيقية التى دفعت القط الى توجيه مثل هذه الأسئلة وشك فى الأمر .. فغير مكان نومه بعد أن وضع حجرا مكان رأسه ..

وما كان تنايا يستقر نائما فى وضعه الجديد حتى أحس بالقط يقتحم عليه مسكنه وينقض على الحجر ظنا منه أنه رأس تنايا ، وكان تنايا فى هذه اللحظة قابعا فى أعلى الشجرة يرسل ضحكات السخرية من القط الذى فشل فى مؤامرته فقال له القط فى غيظ .

ـ يا لك من مخلوق خبيث !! فأجابه تنايا وهو يواصل ضحكات السخرية .

ـ لو لم أفكر فيما وراء أسئلتك لكنت الآن طعاما يملأ أمعاءك الشرهة .

عبد الواحد الامبابى

الاغنية الشعبية

تاليف : الدكتور أحمد مرسى

بقلم : حسن توفيق



اتبع الدكتور احمد مرسى فى تأليف كتابه عن « الاغنية الشعبية » منهجا علميا مبسطا ، يتمثل فى ابراز الموضوع الذى يعالجه من ناحية تعريفه وتبيان خصائصه وسماته العامة .. تلك الخصائص والسمات التى يستطيع القارىء المدقق من خلالها ان يفرق بين هـذا الموضوع بعينه وبين غيره من الموضوعات المشابهة له او القريبة منه . ثم انطلق من خلال هذا الى الحديث عن انماط الموضوع الذى يعالجه ، والتى تختلف فيما بينها بحكم تفرد كل نمط منهما عن غيره ، كما انها تقترب فيما بينها بحكم انها انماط متعددة لموضوع واحد .. وهو هنا « الاغنية الشعبية » .

وقد صدر الدكتور المؤلف كتابه هذا بمقدمة موجزة يقول فيها ان الاغانى الشعبية « تحتل مكانا بارزا بين انواع الابداع الشعبى فى مجتمعنا ، وفى غيره من المجتمعات ولعل ارتباطها بالمناسبات العامة والخاصة التى يحتفل بها المجتمع الشعبى ومسايرتها لدورة الحياة التى يمر بها افراده ، كان له أكبر الاثر فى ازدهارها وانتشارها ، واحتفاظ المجتمع بها وترديده لها كلما دعت الحاجة الى ذلك ، أو كلما كانت هناك مناسبة يمكن ان تسهم فيها الاغنية بدور فعال » .

وقد أكد المؤلف فى نفس مقدمته هـذه على ضرورة

يعد الدكتور أحمد مرسى من المتخصصين فى المأثورات الشعبية الشفاهية بصفة عامة وفى الأغنية الشعبية بصفة خاصة ، وهو من الذين يعتمدون فى دراساتهم على العمل الميدانى ، جمعا وتصنيفا ، ودراسة . وهذا الكتاب ، يعد خلاصة مركزه واضحة لجهد ، بذله صاحبه فى المواجهة الواقعية للأغنية الشعبية .

المحرر

اتباع المنهج العلمى الجاد الذى يستند الى الاسس والمناهج التى تعارف عليها الدارسون ، لكي يتسنى لنا تجاوز مرحلة الاجتهاد القائم على الظن والتخمين ، لانه ـ على حد تعبير المؤلف ـ « لابد لنا من ان نساير عصرنا لا نتاخر عنه ، ان لم نحاول سبقه » . والواقع اننا اذا كنا نتفق معه كل الاتفاق فى ضرورة مسايرتنا لعصرنا القائم اساسا على العلم ، فاننا لا نستطيع ـ فى نفس الوقت ـ أن نتصور كيف يكون بمقدورنا ان نحاول سبق عصرنا ، فهذا القول لا ينم فى الواقع الا عن روح متحمسة جياشة بالعاطفة ، دون ان يكون لها سند علمى . فالروح العلمية ـ كما أتصورها ـ هى تلك الروح التى تدعو الى اللحاق بركب عصرها .. لا تتخلف عنه من ناحية ، ولا تحاول سبقه من ناحية اخرى ، خاصة اذا علمنا أن الامة العربية التى قدر لنا أن نحمل بصماتها ما تزل متخلفة بصورة مخيفة عن مثيلاتها من الأمم الأخرى المتقدمة فى كافة المجالات . وعلينا ـ مخلصين ـ أن ندعو وأن نعمل لكى تلحق هذه الامة بركب التقدم العلمى جوهرا ومظهرا ، دون أن نخدع أنفسنا بالدعوة الى أن نسبق عصرنا هذا ، ولما نزل متخلفين عن متابعته .

وعلى كل حال ، فهذه مسألة ثانوية فيما يتعلق بمجال حديثنا ، لكننى اردت أن أؤكدها لما لها من أهمية بالغة وقيمة كبيرة فى حياتنا سواء على المستوى الفردى او الجماعى .

خصص الدكتور احمد مرسى الفصل الاول من كتابه لتعريف الأغنية الشعبية ، وابراز خصائصها العامة ، حيث تتبع التعريفات المختلفة للاغنية الشعبية تاريخيا ، منذ أن جمع هردر فى كتابه «أصوات الشعوب من أغانيها» مجموعة من الاغاني الشعبية الإلمانية ، وأبرز من خلالها سمات الشعب الالماني فى ذلك الوقت .. أعنى فى القرن الثامن عشر . وقد انتشر مصطلح الاغنية الشعبية بعدئذ، وتعددت تعريفاتها تبعا لمفهومات الباحثين عنها ، ومدى اختلاف وجهة نظر كل منهم عن الآخر . ومن هذه التعريفات تعريف كراب الذى يحددها بقوله انها « قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الاصل ، كانت تشيع بين الاميين فى الازمنة الماضية ، وما تزال حية فى الاستعمال » ، ومنها ايضا تعريفات لبوليكا فسكى وهانز موزر وريتشارد فايس وجورج هرتسوج الذى يذهب الى انها « الأغنية الشائعة او الذائعة فى المجتمع الشعبى ، وأنها تشمل شعر الجماعات والمجتمعات الريفية وموسيقاها التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفهية دونما حاجة الى تدوين أو طبقة ثم أوضح المؤلف ـ بعد أيراده لهذه التعريفات ـ انه « لكى يضع تعريفا محددا للاغنية الشعبية يميزها عن غيرها من الاغانى الشائعة ، فاننا لابد من أن نضع فى اعتبارنا :

اولا : ان الأغنية الشعبية يجب أن تكون ـ وهى كذلك بالفعل ـ شائعة ، ولكننا يجب أن نحترز هنا بانه ليست كل اغنية شائعة يجب ان تكون شعبية بالضرورة .

ثانيا : ان الاغنية الشعبية تبلغ أوج ازدهارها فى المجتمعات الشعبية حيث لا يوجد لها نص مدون ، سواء كان هذا النص شعريا ام موسيقيا .

ثالثا : ان انتقال الأغنية الشعبية عن طريق الرواية الشفهية ، أوجد نصوصا عديدة للأغنية فى ذاتها فى اطار المجتمع الواحد ، ومن ثم فهى تتميز بان لها أكثر من شكل ، وأنها واسعة الانتشار ، ذلك أن اللحن يدخل هنا كعامل مساعد يذلل كثيرا من العقبات ، ويزيل كثيرا من الحواجز التي قد تصادف الأغنية اثناء انتشارها .

الشفاهى للمجتمع . فقد دلت الدراسات الحديثة على أن دور الجماعة ليس ابداع أغنية بقدر ما هو اعادة لهذا الابداع ، فالشعب ككل - عمليا - لا يستطيع على الاطلاق أن يخلق شيئا وانما يأتى الخلق والابداع دائما من شخص فرد ، ثم يتبنى الشعب ابداعه وقد يصل فيه أو يغير ، ومن ثم ينسب الى الشعب بعد ذلك ، وينسى المبدع الأصلى - المؤلف - تماما » .

وبعد أن مهد المؤلف للتعريف الذى ارتآه للاغنية الشعبية ، نجده يقرر أنها « الأغنية المرددة التى تستوعبها حافظة جماعة ، تتناقل آدابها شفاها ، وتصدر فى تحقيق وجودها عن وجدان شعبى » .

وقد قسم الدكتور أحمد مرسى بعد هذا أنماط الأغنية الشعبية ، مفردا لكل نمط منها فصلا مستقلا ، وهذه الانماط هى : الموال ، اغانى الطفولة ، اغانى الخطبة والزواج ، اغانى العمل ، والاغانى الدينية .

فى حديثه عن الموال تابع المؤلف الدارسين السابقين عليه ، حيث ذكر ان الموال فن غنائى شعبى شائع ، ليس فى مصر فحسب ، بل فى غيرها من البلدان العربية أيضا ، ثم بين - بايجاز - نشأة الموال وأصله مبرزا مدى اختلاف الباحثين حول هذه النشأة وهذا الاصل . ثم قسم الموال الى ثلاثة انواع .. أولها : ما استقر على شكل معين محدد لا يتعداه ويكون المعنى مكتملا فى حدوده ومن هذا النوع « الموال البغدادى » الذى يتميز بانه يتألف من أربعة أبيات متحدة القافية ، وثانيها : هو الموال «الأعرج» أو « الخماسى » ويقال ان تسميته بالاعرج جاءت من أنه يتألف من خمسة أبيات تتحد فيها قافية الابيات الثلاثة الأولى مع قافية البيت الخامس ، بينما تختلف قافية البيت الرابع عن بقية قوافى الأبيات . وثالث هذه الانواع هو ذاك الذى يتألف من سبعة أبيات ، وقد شاع عند الدارسين تسميته بالنعمانى ، وهو اكثر أنواع المواويل ذيوعا فى المجتمع الشعبى المصرى وخاصة بين المغنيين والمحترفين وهو الذى تنظم فى المواويل القصصية عادة . هذا وقد أورد المؤلف تقسيما آخر رأى أنه ربما كان نابعا من البيئة الشعبية ذاتها ، وهو تقسيم المواويل الى مواويل حمراء وخضراء وبيضاء ، وقد اختلف الرواة حول السر فى تسمية كل منها باسمه الذى أطلق عليه « فهناك من يذهب الى أن الموال الاحمر هو موال الحب العنيف الذى يعبر عن جراح قائليه وشكواهم من غدر الزمان والحبيب ، وأن الاخضر هو موال الوصف الهادىء والغزل المرح .. » ويختم المؤلف فصله هذا بحديث عن الموال القصصى الذى يلاقى ذيوعا وانتشارا فى مصر ، ولعل اشهر هذا النمط من المواويل هو « موال أدهم الشرقاوى » و « موال بهية وياسين » و « موال شفيقة



رابعا : أن سمة المرونة التى تتسم بها الأغنية الشعبية ، والتى تساعدها على أن تظل محفورة فى ذاكرة الناس ، وأن تتعدل باستمرار لمواجهة الانماط الجديدة فى الحياة والتعبير من أهم الخصائص التى يجب الالتفات اليها .

خامسا : أن الأغنية الشعبية اكثر محافظة على الأسلوب الموسيقى الذى تستخدمه بالقياس الى غيرها من الأغانى .

سادسا : ان أسماء الذين ألفوا الاغانى مجهولة تماما عند المغنين ، فيما عدا المحترفين منهم الذين يكتب لهم مؤلفون معروفون بالنسبة اليهم أغانى ومواويل خاصة بهم .

سابعا : أنه على الرغم من الانتقال الشفاهى والجهل بالمؤلف ، اللذين تتصف بهما الأغانية الشعبية عامة ، الا انه لا يمكن الجزم بعدم وجود مؤلف معين أو نص مدون لبعض الأغانى الشعبية .

ثامنا : انه يمكن اضفاء صفة الشعبية على الاغانى التى أبدعها فرد من الافراد ، ثم ذابت فى التراث الشعبى

ومتولى » و « موال الطير » و « موال حسن ونعيمة » الذى اورد المؤلف مقتطفات منه .

وانتقل الدكتور احمد مرسى بعدئذ الى الحديث عن اغانى الطفولة ، وهى تلك الاغانى التى تهدهد بها الامهات اطفالهن « اغانى ترقيص الاطفال » ، وتلك الاغانى التى يرددها الاطفال الصغار عند الاحتفال بميلاد الاطفال الذكور بالذات ، ومن المعروف ان مثل هذا الاحتفال يكون فى ليلة اليوم السابع بعد ميلاد الطفل « اغانى الميلاد » ، ومن تلك الاغانى ايضا الاغانى التى يغنيها المحترفون وغير المحترفين فى مناسبة ختان الاطفال الذكور ايضا « اغانى الختان » . وهناك الى جانب هذه الاغانى اغانى العاب الاطفال ، وتتسم هـذه الاغانى بانهـا على درجة كبيرة من بسـاطة التركيب وسذاجة التعبير ، فقد نشأت اسـاسا لتـلائم الحركات التى يقوم بها الاطفال اثناء لعبهم من جرى وقفز واستخفاء .. » وقد قسمها المؤلف الى قسمين أولهمـا مالا يرتبط بلعبة ذات كيان محدد ، وانما تصلح لمصـاحبة الحركة نفسها ، وثانيها هو الذى يعتمد اللعب فيه على تمثيلية يشترك فيها جميع اللاعبين واللاعبات ، واشـهر العاب هـذا النوع ما يعرف عنـد الفتيات باسم « لعبـة الغراب النوحى » .

ثم تحدث المؤلف عن اغانى الخطبة والزواج «وتأتى اهمية اغانى الخطبة والزواج من أنها تساير فترة الاحتفال باهم المناسبات فى حياة الانسان ، من الخطبة حتى الزفاف، فتصحب الاحتفال باتمام الخطبة ، وتقديم الشبكة وشراء جهاز العروس وليالى الفرح» ليلة الحناء وليلة الزفاف ، وهى اكثر انواع الاغانى انتشارا بين النساء عموما» .

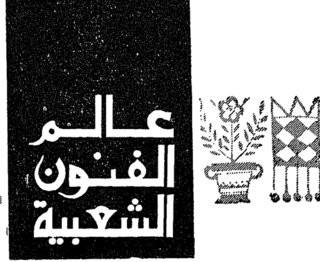
اما اغانى العمل التى تحدث عنها المؤلف بعد هذا، فانها تهدف الى تنسيق حركة العمل وزيادة مقدرة العمال على بذل الجهد بتوقيع حركتهم فى انتظام يوحد هـذه الحركة ، نظرا لان العمل الجماعى بصـورة عـامة يكون مصحوبا باغنية ، وتتنوع اغانى العمل تنوعا كبيرا ، وفقـا لنوع العمل ذاته ، كما ان ايقاعاتها تتنوع وفقا لمقتضيات حركة العمل ذاتها .

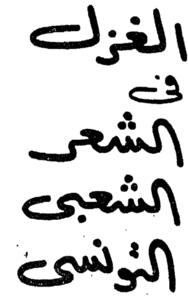
ويختتم الدكتور احمد مرسى كتابه بالحديث عن الاغنية الدينية التى يرى انهـا ترتبط أوثق الارتبـاط بالمناسبات الدينية التى يحتفل بها المجتمع الشـعبى فى مصر . وتحظى هذه الاغانى باحترام كبير ينبع من طبيعة المناسبة التى تغنى فيها ، والمضامين التى تحتفل بها ، وتتصل فى جوهرها بالمعتقدات الدينية المتاصلة فى ضمير المجتمع ، كما يرجح أن تكون هذه الاغانى قد نشأت بين اوساط المتدينين واصحاب الطرق الصوفية الذين استغلوا فى الاغلب الاعم شكل الموال ومايجده من قبول لدى الناس.

والحق ان كتاب «الاغنية الشعبية» يقدم للقارىء العادى صورة عامة ومبسطة عنها وعن انماطها المختلفة ، وقـد كتبه مؤلفـه الدكتور احمد مرسى باسلوب يتسم بالوضوح والابانة ، مما يجعله يوصل الفكرة الى القارىء مباشرة ، بعيدا عن التغلغل فى ثنايا المجازات والاستعارات الذى يلجأ اليه بعض الدارسين فى أبحاثهم ودراساتهم لكن هذا الاسلوب لم يخل من هنات لغوية بسيطة ، مثل قـول المؤلف (ص ٩) : «والتى تعد عنده من اغانى أخرى كثيرة» وصحته « والتى تعد عنده أفضـل من أغان أخرى كثيرة» وصحته «والتى تعد عنده أفضل اغانى أخرى كثيرة» ومثل تكرار المؤلف لكلمة «المشاكل» وصحتها «المشكلات» ، واذا كنت قد بينت ان كتاب «الاغنية الشعبية» يقدم للقارىء العادى صورة عامة ومبسطة عنها وعن انماطها المختلفة ، فاننى ارى من جهة اخرى ان المؤلف لم يحـاول تناول التعريفات المختلفة للاغنية الشعبية بالنقد والتحليل ، كما انه كان مهتما فى المقام الاول بأن يبسط وجهات نظر الباحثين المختلفين ، دون أن يبرز لنا وجهة نظره هو الخاصة اللهم الا فى حالات قليلة لاتخل بما اقول ، وفضلا عن هذا فان المؤلف قد اقتصر حديثه على الاغنية الشـعبية فى مصر وحدها ، فهو لم يشر الى الاغنية الشعبية فى الدول العربية المحيطة بمصر ، والتى تقترب امزجة شعوبها بامزجـة افراد الشعب المصرى ، بحكم روابط اللغة والعـادات المشتركة .. وما الى ذلك ، كما انه لم يشر ايضـا الى الاغنية الشعبية فى العالم بوجه عام ، لكى يتسنى له ابراز اوجه التشابه ونقاط الاختلاف بينها وبين الاغنية الشعبية فى مصر ، والاشارة الوحيدة والسريعة لهذا نجدها فى ثنايا حديث المؤلف عن اغانى الطفولة حيث ذكر انه «تشيع ايضا فى هـذه الاغانى الوعود باجابة طلب أو باحضار هدية ، وهو اسلوب تعرفه كل المجتمعات تقريبا . فالاغنية الانجليزية تعد الطفل بجلد ارنب ليتدثر به ، وتعد الاغانى الدانمركية والنرويجية الطفل بان اباه سوف يحضر له حذاء جديدا له ازرار مرصعة ، اما الاغنية الصينية فتعد الطفل بناى من البامبو يلعب به» . وهناك شواهد تدل على أن المؤلف كان متعجلا بعض الشىء فى كتابة كتابه هذا ، منها قوله (ص ٢٧) «ويمكن لنا أن نقسم اشكال الموال الى نوعين متميزين» ثم يفاجئنا (ص ٣٠) بحديث عن نوع ثالث حيث يقول «اما النوع الثالث فهو يتكون من سبعة أبيات ..» اما السؤال الذى أوجهه للصديق الدكتور احمد مرسى ، فهو لماذا يفرد فصلا عن الاغانى الدينية ، مع انه كان بامكانه أن يضمنها ضمن حديثه عن «الموال» مادامت هذه الاغانى تتخذ شكله ؟

على اى حال ، فكل هذه ملاحظات جزئية ولا تقلل اطلاقا من قيمة الكتاب ومن قيمة الجهد الذى بذله المؤلف فى اعداده ، واذا كان هذا هو الكتاب الاول للدكتور احمد مرسى فاننا نتمنى ان يقدم لنا فى دراساته التالية مزيدا من الجهد العلمى الذى يدعو وندعو اليه معا .

حسن توفيق





الغزل في الشعر الشعبي التونسي

محمد المرزوقي

سأقتصر في هذا الحديث على غرض منأغراض الشعر الشعبى الهامة الا وهو الغزل المسمى فى اصطلاح شعراء الملحون بـ (الاخضر) ولاأشك انهم اختاروا وصف هذا النوع بالأخضر ـ لأنه يختص بالعواطف ويمس بالشعور فكأنهمشبهوه بالبستان المخضر الملىء بالمناظر الباعثة للسرور والانشراح فى النفوس وقد أطلقوا على المرأةالغزلة الميالة الى الرجال وصف (الخضراء) وعلى (الزير) من الرجال وصف (الاخضر) والنفس ميالة بطبيعتها الى اللون الاخضر باعتباره من الالوان الجميلة المحببة الى النفوس والماسحة عنها اسحبة الغم والهم وقد قال الشاعر قديما :

ثلاثة تجلى عن القلب الحزن
الماء والخضرة والصوت الحسن

وللغزليات مكانها المرموق عند شعراء الملحون وفيها يعرف فضل الشاعر على غيره فهذا الباب يشترك فيه الجميع وينظم فيه كل من هب ودب وتكاد تنحصر الاغانى الملحنة في هذا النوع ويكاد شعراء الشباب ان لا يبتدئوا نظم الشعر الا فى هذا اللون القريب الى عواطفهم ٠

ومن حب الشعراء لهذا اللون اقحموه فى كثير من الاغراض الاخرى كشعر النجعة أو شعر (النجوع) الذى يفتحه الشعراء دائما بقولهم (رحل نجع مكحول الانظار) مثلا ويصفون فيه

تنقل الاحياء البدوية الى الارض الخصبة واعشابها اليانعة على اثر أمطار غزيرة ويستطردون وصف فتيات الحى ومن بينهن محبوبة الشاعر ووصف الصيد وحتى وصف بعض الغزوات ٠

وشعر (البرق) وفيه يصفون نزول الامطار على الارض الجدباء وما يتـــلو ذلك من اخضرار الاشجار والاعشاب وانتجاع الاحياء لها وفى أثناء ذلك يعرج الشاعر غالبا على وصف الفتيات ويخص محبوبته بنصيب من قصيده ٠

وشعر (الكوت) الذى يصفون فيه بعـــد محبوباتهم والمفازات الصعبة التى تحول دونهن والتى لا يقطعها الا فرس متين فاره ويصفون هذا الفرس كوصفهم للأرض التى يقطعونها فى رحلتهم حتى وصولهم الى الحبيبة وهنا يأتون على وصفها ووصف ملاقاتها الخ ٠

بل ان شعراء الفصيح القدماء جعلوا الغزل فاتحة كل غرض فهم يبتدئون به قصائد المدح والفخر وغيرهما من الاغراض ٠

والسبب الذى جعل لهذا اللون من الشعر هذه المكانة الخاصة عند شعراء العرب هو ما نعرفــه عن العربى من قديم الازمنة من تقديس لجمال المرأة ومن احترام وتقدير لها حتى ان الشاعر يفتح جل قصائده بمخاطبتها وقد يدفع نفســه للموت بكلمة منها أو فى سبيل حمايتها ولو كان المقام يسمح لى بايراد الادلة على هذا التقــدير لعرضت عليكم ما يمسح الادعاءات الباطلة التى نسمعها فى هذا العصر من أن اعتبار المرأة عند العرب هو نفس اعتبارهم للحيوان الابكم ٠

نعم قد وجدت هذه النظرة للمرأة ولكنهــا وجدت عند بعض غلاظ الاكباد من الاعراب الذين يوجد أمثالهم فى كل أمة لا عند العرب كلهم ٠

قلنا ان سبب اعتناء الشعراء العرب بالشعر الغزلى هو المكانة التى تحتلها المرأة فى نفوسهم

وطريقة الشعراء فى هذا الباب متحــــدة الاسلوب والاتجاه بحيث لا نستطيع أن نفرق بين شاعر وشاعر الا بما امتاز به كل واحد فى التعبير وعرض الموضوع وخلق الصور ٠ أما الطريقة التى يسيرون عليهــا فواحدة فهم لا يتجاوزون وصف عواطفهم وتحرقهم وأشواقهم الى الحبيب ووصف جمال الحبيب والاغراق فى تشبيه أجزاء جسمه جزءا جزءا دون أن يشتغلوا - ولو عرضا - بالانعكاسات النفسية ٠ فالوجه يشبه عادة بالقمر

- ولست أدرى ما هو موقف شعراء اليوم من هذا التشبيه بعد ما أزال الأمركان الستار الغــامض الذى كان يلف القمر بهالة من الجمال وكشفوا عن وجهه الحقيقى ذلك الوجه الباهت الكالح الرمادى اللون ٠ ويشبهون الرقبة برقبة الغزال والعين بالسهم وبرصاص البندقية أو بعين الغزال أو البقر ويشبهون سواد الشعر بالغسق والانف بالســيف أو بمنقار الطائر الجــارح ٠ ويجمعون الى وصف الجسم وصف الثياب والحلى ٠

وقد يتفنن الشاعر فى غزلياته فيأتى بأسلوب فى النظم يحشـــوه بأنواع من المحســـنات البديعية فيقطع القصيد مثلا الى تفاعيل ويجعل قوافى التفاعيل متحدة فتسمع لها رنيناموسيقيا خاصا عند القائها وهو ما يسمى فى الفصــيح بالتســميط وفى اصطلاح الملحون (بالمســتف) أو بالمردوف ٠

وقد يكون التفنن بشكل آخر فيعمد الشاعر مثلا الى اعادة الكلمة مرتين أو ثلاثا متتابعــة للتأكيد وتتكون من ذلك موسيقى تحس فيهــا معنى الالحاح الذى يقصده الشاعر ٠

وفى هذا التفنن البديعى يتفاوت شعراء هذا الباب ولهذا لا أكون مخطئا اذا قلت ان الشعر الملحون فى تونس بصفة عامة لم يدخل عليه أى تطور أو تجديد ٠

وبعد هذه المقدمة نستطيع أن نقســـم الغزل فى الشعر الشعبى التونسى الى اقسام منها :

الغزل الوصفى : ويندرج تحته فرعــان : وصف الجسم ، ووصف العواطف ، مع الملاحظة ان الشاعر لا يهمل فى الفرعين التعريج عـلى وصف الامة وحرقة نفسه وخفقات قلبه وتطلعه الى حبيبه قريبا أو بعيدا ٠

فالوصف الجسمانى : يعمد فيه الشاعر الى وصف جسم المحبوب جزءا جزءا على الترتيب أى بادئا من الرأس الى القدم أو على غير ترتيب أى انه يصف أجزاء البدن بدون ترتيب وكيفما اتفق له ٠

وقد اخترت نموذجا من هذا اللون من قصيد للشاعر المرحوم أحمد البرغوثى المتوفى ســنة ١٩٣٤ م وهو من أشهر شعراء الغزل فى تونس قديما وحديثا يصف فيه محبوبته وصفا غير مرتب بدأت بوصف العينين وهما أجمل ما فى المرأة ٠

غُرُوضَاتْ رِيتْ الْغُرُضْ بينْ هَدَبْهُمْ   رْعُوبَاتْ رُعْبُوا خَاطْرِى يَرْعبْهُمْ (١)

***

غُرُوضَاتْ فِيِّ شَبُّـــــــوا   نعيْسَاتْ دُوبَا يْغَازْلُوا ويغْبُّــــوا
شْوَا ويِطُهمْ فُوق الْخُدُودْ يْهبُّوا   جْنَاويح خُطِّيفه الْهَوَا شَقْلَبْهُمْ
مُنْـبِنْ شَيْعُوا وَجْهِنْ فِىّ كَبُّـــوا   كُرَا طِيشْ بُوسته رَقِيقْ جِنْعَبْهُمْ (٢)

***

مْنـبِنْ شَيْعُوا وتْواطُّـــــــوا   خَدَوْا قُبُلْ عَ النِّيشَانْ فِىَّ حَطُّـوا
زُرَارَاتْ مُوزَرْ فِى كَنْيِنى لَطُّـــوا   عَيَّطَتْ يَالَطِيفْ قِلْ تْعَبْهُــــمْ
كَانْ مِتبتْ قُولُوا لِلْعُدُولْ يْخُطُّوا   صَدَّقَتْ دَمِّى هَدَرْ عَلْ صَاحِبْهُمْ (٣)

***

صَدَّقَتْ دَمِّى هَـــــادِرْ ....   عَلْ جَالْ مَنْ تَحْرِقْ عَيُونَه نَادِرْ
قُطَاطِيْه مَنْضُودَه عَلِيه مْحَــادِرْ   وْرِيتِ الْحزَامْ يْروحْ فِى ذْنَايبْهُمْ
وسْوَالْفَه عَ الصَّدْرْ بَانُوا مُصَــادِرْ   وْصِبيفِنْ نَامُوا عَلْ سَرِيرْ عْجبْهُمْ (٤)

***

سْوَالــنْ رْقَـاقْ تْهَافُـــــوا   يجّلْطمُوا فِى بَعْضْهُمْ يِتْلاَفُـــوا
وَجْبِـنْ وَحْوَاجِـبْ رْقَاقْ تْحَافُــوا   عَلِيهُمْ الْقُصّه مْوَاتْيَه قَالْبْهُـــمْ
وعْيُونْ لاهَزُوا هَدَبْهُمْ شَافُـــوا   رُقِيق الْحَوَاجى الْكُلْ يجَنّبْهُمْ الخ (٥)

اما الوصف الترتيبى الذى هو طريقة غالب الشعراء فنكتفى فيه بانموذج من شعر البرغوثى أيضا من قصيد طويل من نوع القسيم المربع أو (الموقف) كما يسميه بعضهم وهذا الغزل اقحمه البرغوثى فى (ضحضاح) وهو من نوع المعلقات الطويلة وصف فيه ارضا خالية حالت بينه وبين حبيبته لا يستطيع اجتيازها الا فرس متين وصفه لنا بدقة ثم تخلص الى وصف الحبيبة التى تحمل من أجلها هذا العناء وصفا مرتبا من رأسها الى قدمها فقال ·

(١) الشرح : عيون سابيات للمشاق تظهر الجاذبية بين اهدابها يحدثن الروعة فى القلب ·

(٢) الشرح : تنظرن الى ناعســـات فى غزل تارة ويغمضن فى حياء تارة اخرى أهدابا تنسدل على الخـدود كانها اجنحة خطاف يحركها الهواء · وعنـدما أرسلن الى نظرة أحسست كانى اصبت بطلقين من بندقية ضربة ذات ست طلقات ·

(٣) الشرح : عنـدما شبعن فى النظر ثم أطبقن اهدابهن جعلتنى هدفا أصبن قلبى برصاصات موزر (نوع من البنادق) فصرخت : يا لطيف ، ارثع عنى ضررهن ، ولكن اذا قدر موتى فبلغوا شهود العدالة انى صدقت دمى هدرا من أجل صاحبهن (صاحب العيون) ·.

(٤) الشرح : جعلت دمى هدرا من أجل من تحرق نظرة عيونه بيدرا ، وخصائل شعره (قطاطيه) منحدرة معدلة تصل أطرافه الى الحزام الرائع ، وخصلتا شعره الاماميتان (سوالف) منسـدلتان على الصـدر كانهما عبدان اسودان ناما على سرير اعجبهما ·

(٥) الشرح : الخصـلتان انسـدلتا (تهافو) وتحركتا (يجلطموا) فتلاقتا ببعضهما (يتلافوا) وجبين وحاجبان رقيقان جميـلان (تحافوا) فوقهما انسـدلت خصـلة على الجبين فزانتهمـا ، وعينـان اذا ارتفعت اهدابهما ونظرتا ، تجنب نظرتهما كل ذى احساس رقيق

نُوصل قدًا رُوحْ الأعْـــلاَق عَمْهُــوح مُرْهَـــاقْ
سُبْحَـــانْ مَوْلاَيِ خَــلاَّقْ . . . تَمْ زِينْهَـــا والرّشَاقَـــه (١)

***

وَغشيشْهَـــا طَاحْ هَـــدْرَاقْ فى لُـــونْ الاغْسَـــاقْ
وجْبِينْهَـــا بِرْقْ خَفّـــاقْ تَحْتْ الرّدَايِفْ اشْرَاقَـــه (٢)

***

حوَاجِـبْ جِدَاوِيـلْ تُعْـــرَاقْ نُونِـينْ فى صْـــدَاقْ
فيدِينْ كتّـــابْ عَـــلاّقْ رْوَى خطّهُم بالرّيَاقَـــه (٣)

***

وَعيُونْهَـــا رِيْم دَحّـــاقْ رَتّـــاعْ الاَبْـــرَاقْ
جِفَلْ شَافْ صَيّـــادْ بَنْـــدَاقْ جَا قَانْصَـــه باشْتِفَاقَـــه (٤)

***

الرّاعِـفْ كَمَا طـير بُوسْمَـــاقْ فى الجوْ غَرْنَـــاقْ
نَزَلْ سَافْ عَلَى الصيدَه سَـــاقْ جبَدْ قَلْبْهَا مـن امْرَاقَـــه (٥)

***

وَخدُودُهَـــا وَرْدْ يُفْتَـــاقْ مـنْ وَسَطْ الاَغْـــلاَقْ
مَضْحَكْ كَمَا التّبْرْ جَـــلاّقْ وَارْشَافهَـــا بُرُدْ رَاقَـــه الخ (٦)

فأنتم ترون ان الشاعر بدأ بوصف شعر الراس ثم انحدر مع أجزاء البدن بالترتيب الاعلى فالذى يليه

وأما وصف العواطف : فخير مثال له هو وصف (وداع الاحباء) وهو موضوع قائم بذاته عند الشعراء من أقدم العصور وقد تفنن الشعراء في وصف عواطفهم ومواقفهم المؤلمة فى يوم الوداع

وهذا انموذج للبرغوثى أيضا اجاد فيه فى وصف عواطفه وعواطف حبيبته ، هذه الحبيبة التى كانت بدوية من الأعراب الرحل .فهو يحدثنا عن النار التى أحس بها تشتعل بين ضلوعه عندما رأى حى الحبيبـــة يحمل ادباشـــه على الابل المختلط رغاؤها برغاء ابنائها عند انبلاج الصبح واستاقوها فى سرعة والتحق بهم الشاعر يودعهم ضائع العقل فاعترضته الحبيبة شارقة بدموعها وعاتبها على هذا الفراق المفاجى متسائلا كيف رضيت بتركه للوعة والشقاء حتى أنه عزم على

---

(١) الشرح : أصـــل الى حبيبتى روح القلب ، الطويلة ، سبحان الخالق الذى أتم جمالها ورشاقتها .

(٢) انسدل شعر راسها مهدلا اسود كلون الظلام ـ وجبينهـا يلمع كنـور البرق الخـافق المشرق من تحت السحاب .

(٣) ولها حاجبان كخطى جدول او نونين فى وليقة صداق (كان الخطاطون يعتنون بتزويق كتـابة عقـود الصداق) كتبتهما يد كاتب جميل الخط (علاق) اعتنى بتخطيطهما .

(٤) ولها عينان كعينى رئم (غزال) محدق يرعى فوق الربى (الابراق) قد جفل من رؤية صائد ماهر جاء لصيده بشوق .

(٥) ولها أنف (راعف) كمنقار طائر جارح نعق فى الجو ونزل على فريسته فجذب قلبها من غلافه .

(٦) ولها خدان فى لون الورد المتفتح من براعمـه ، وفم باسم فى لون التبر وشفتان فى لون شقائق النعمان .

أن يهجر وطنه اتقاء لرؤية الاماكن التى تذكره بها وقد أجابته بأنها مجبرة على الرحيل وان ذلك كان بأمر أوليائها فاذ اقدرت لهما الحياة فربما جمعهما القدر من جديد وان أدركهما الموت فهما كغيرهما ممن فرق بينهم هادم اللذات .

وتمنى لها الشاعر بان تكون رحلتها طيبة فلا ترى فيها شراً وعسى الله الذى قضى بفراقهما ان يقدر لقاءهما من جديد ، فودعته ورجع يدوس دموعه بقدميه والتفت نحوها فرآها تتلوى فى مشيتها وتتلفت نحوه فى خفية من الرقباء حتى اختفت خلف المرتفعات ودخلوا بهـا فى صحراء موحشة لا تسكنها غير الوحوش ومن ذلك الحين بقى قلب الشاعر فريسة للأحزان وانهارت صحته فكان الناس يعودونه ولكنه كان لا يشعر بهم لشدة آلامه الخ وهذا نموذج من القصيدة :

وهو من نوع القسيم على وزان (العوارم) :

***

أحَيـــهْ نَارِ النْفُرْقَه سَامُورْهَا تُقَوّى — فى مَكْنُونى لَهْبُوا جَمْرَاتْهَا قَدُوْا (١)

وَقْت انْ رِيتْ مُرَادِى مَرْحُولْهَا تَحْوّى — وَالْحِيرَانْ يْونُّوا وْامَاتْهُم تْغَـــوْا (٢)

مْنـــين الصُبْح ازّيَّقْ م الشرْقْ بَانْ ضَوّه — فُوقْ ابلْهُمْ هَزُوّا مِنْ فَجْرْهُمْ سْرُوا (٣)

سَاقُوا كُحيلَه رَاحَتْ فى شُورْهَا تتَلَوّى — حَاشُوهَا وَانزاحَتْ فى سَاعْ مَابْطَوْا (٤)

لُحِقْت نْوَدْع فيهُم فى حَالْ مُوشْ هُوّ — سْفَايِنْ عَقْلى ضَاعُوا رِيَّاسْهُمْ غَدَوْا (٥)

بَحْرْ الدّاعى بِيهُمْ يَاصَاحِبْى تْنَـــوّى — الأمْوَاجْ فيهُم تَقْلبْ الأرْيَاحْ مَاهَدَوْا (٦)

عُرْضَتْنى الْمسْكينَه دُوبَاشْ مَا تَتْغَوّى — مَخْنُوقَه بالْعَبْرَه نَاسَاتْهَا حَدَوْا (٧)

قُلْتْلْهَا ضَنْيتِكْ يَا وَلْفى عَـــدُوّه — تَمْشى وتْخَلْيني لشْفَايِةْ الْعَدُو (٨)

نَمْشى بَعْدِكْ نَجْلىَ وَنْعيشْ ذيبْ صُوّه — ولاَ نَشْبَحْ لاوْهَامِك من بَعْدْ مَا خَلَوْا (٩)

قَالَتْ لى مَغْصُوبَه مَانيشْ بالْمُـــــرُوّه — اهْلى رَخُوا بىّ وْرَجّالْتى اشْتَهَـــوْا (١٠)

كَانْ عشْنَا يَجْمَعْنَا المَكْتُوبْ تَـــوّا — كَانْ مِتْنَا يَامَاذَا مِنْ قَبْلْنَا فَنَوْا الخ (١١)

الغزل الرمزى :

ومن أنواع الغزل عند الشعراء الغزل الرمزى الذى يميل اليه الشعراء أما لخوف من حماة الفتاة أو لخوف من تلويث سمعتها أو لقصد فنى .

ويتمثل المانع الأول فى محاورة بين شاب وفتاة كانت تزوجت بشيخ كبير مالت اليه من

---

(١) (احيه ، واحيت : كلمة للتوجع) قد قوى اشتعال نار الفراق وتوقدت جمراتها بين جوانحى .

(٢) حين رايت ابل حبيبتى قد وضعت عليهـا ارحالها ورغت الحيران وحنت امهاتها .

(٣) وقد اشرق ضوء الصباح من الشرق ورفعوا ادباشهم على الابل وارتحلوا باكراً .

(٤) ساقوا الابل (كحيله) فراحت الى قصدها تتلوى تحت احمالها وساقوها فابتعدت بسرعة .

(٥) التحقت بهم أودعهم فى حال مؤسفة وقد ضلت سفن عقلى كما ضل ربابنها .

(٦) وقد هاج بحر الحب على تلك السفن وصدمتها أمواجه والرياح عاصفة لم تهدأ .

(٧) قابلتنى حبيبتى المسكينة وصوتها لا يكاد يبين وقد خنقها البكاء عن الكلام من أجل رحيل أهلها .

(٨) فقلت لها : اظنك يا حبيبتى أصبحت عدوة لى والا فكيف تذهبين وتتركينني للعدو الشامت .

(٩) فسوف أجلو بعدك ، عن بلادى الى حيث أعيش وحيداً مشرداً كذئب الصحراء حتى لا أنظر لآثارك الخالية منك .

(١٠) فقـالت : انى ارحـل بدون رضـا لقـد خان أهلى عهدى ورغب رجالى فى الرحيل .

(١١) فاذا أحيانا الله فسوف يجمعنا الحظ ـ مثـل اجتماعنا الآن ـ واذا قدر لنا الموت فلنا اسوة بالكثيرين الذين سبقونا للموت .

أجل ثروته فأرسل لها الشاب يحرضهـــا على التخلص من زوجها الشيخ فى شىء من العتاب على اختيارها غير الموفق والسـخرية من زوجها

***

جَمْلكْ اذَا شَابْ واَحْـــدابْ ومْنَا عادْ يَقْدَرْ عَـــلاشي
بيعـيـهْ يَاصَاقْل النّـــابْ وْخُـــوذى بْحقّـــه حَوَاشي

والمعنى اذا شاب جملك وانحنى ظهره ولم يعد قادرا على حمل أى شىء فبيعيه واشترى بثمنه جملا شابا .

فأجابته :

***

اذَا زَرْبْطُوا رُوسْ الأَكْتَـــابْ وْعَـــادْ المعَاشى يْعَـــاشى
حمْـــل الجمَلْ شَابِلْك النّـــابْ مَا تَقْدارَاش الحَـــوَاشي

***

والمعنى : اذا حملت الجمال بأحمالها الثقيلة حتى سمع لاقتابها حس من أثر الثقل وصار أصحاب الجمال يتفاخرون بمتانة جمالهم وقدرتها على حمل الأثقال فان حمل الجمل الكبير السـن لا تتحمله ولا تقوم به الجمال الشابة ، وهذا هو نفس المعنى الذى قصده الشاعر العربى فى البيت المشهور .

وابن اللبـــون اذا ما لز فى قرن لم يستطع صولة البذل القناعيسى

واما الرمز لمقصد فنى فان الشاعر يتعمده قاصدا التفنن فى ايراد الصـور الشـعرية وقد اتبع شعراؤنا فى هذا الباب مسلكا متحدا تقريبا وهو أن يصوروا حادثا خياليا من الأحداث التى يمكن أن تقع فى الحيـاة الواقعية فى لوحة فنية كثيرا ما تكون رائعة أو فى قصة جذابة على شرط أن يكون هذا الحادث مشتملا على أوصاف تنطبق على الحادث المقصود ولا يترك الشاعر القصة المرموز بها الى المقصود دون تفسير بل يعمد فى خاتمتها الى التصريح بالمقصود الحقيقى فكأنه يشـك فى اهتداء سـامعة لمقصوده فهو لا يعول على ذكاء المستمع .

وهذا النموذج من هذا اللون يتمثل فى قصيدة للشاعر (عمر بن العربى) وهو شيخ فى السبعين من عمره تقريبا ذكر لنا فى هذا القصيد أنه خرج يومـا للصيد فى أرض ممطورة حاملا بندقيـة ذات ست طلقـات وزادا من الماء والطعـام على جمل ودخل صحراء ذات رمل وأشـجار خاليـة من السـكان وقضى فى السـير يومين كاملين وفى آخر اليوم الثالث وصـل أرضا معشوشة فاختار منزلا متوسـطا تحت شـجرة ظليلة وارسل الجمل يرعى الاعشاب وبات ليلته وفى الصباح أخذ بندقيته وسار قليلا فالتـقى بظبى أجفل منه واذا بغزالة قاصدة ذلك الظبى فاطلق عليها الرصاص فاصابها وذبحها وتركها هناك ليرجع اليها غدا ولما رجع ليأخذها وجـد ان قطا وحشيا قد استولى على جثتها فتبع أثره فطمسته الريح فرجع الى رحله فوجد لصوصا قد سرقوه بعده فتألم كثيرا وفكر فى الفضيحة التى سيتعرض لها عندما يرجع الى أهله الذين غادرهم ليأتى لهم بصـيد فاذا به يرجع بجمله مسلوب الرحل والادباش .

ويختم القصيد بقوله انه لا يقصد غزالا فى أرض خالية ولا صيادا يتعلم الصيد ولكنه يقصد الحبيبة التى كانت تتظاهر بحبه فاذا بها تخون عهده وتتعلق بغيره أى يختطفها منه حبيب جديد وقد أرادت بعد الجفاء والخيانة الرجوع اليـــه ولكن هيهات فقد شاب الكدر صفاء القلوب وهذا نموذج من القصيد وهو من نوع القسيم على ميزان (العرضاوى)

***

سَقّدتْ عَـــازمْ خَاطْف البُكْرِيّه نَدْرِى عَلَى المَكْتُوبْ وِيْن يْحُطْ(1)

(1) عزمت على السـفر باكرا دون أن أعرف أين ينزلنى الحظ .

عندى الخبر ينتاحبه مشربيه | بشبوب فى البدرى ثراه خالط (١)
وتيت زوز قرب وستاتيه | ورفعت زادى على جمل ناشط (٢)
وخشيت رمله واسعه مخليه | مهاميد منبتهم رتم وسبط (٣)
نهارين نمشى ما شبحتش حيه | فى بر ماحل كيف سبخة شط (٤)

ومنها :

ورقدت حتى لوحة الفجريه | والصبح درت المكحاله فقط (٥)
كيف فتيت سن رده الدبش شويه | حدث بان لى العراد راقد نط (٦)
عطى اباع وتلفت يحكر فى | كنيت زاد على القفا شيط (٧)
لنهى غزاله مارقه محاذيه | شبت قدا العراد وين عفط (٨)

ومنها :

عمرت بيت النار بالحربيه | وجبدت صبعى الحب ليها خلط (٩)
ضربت على الانهاد وسط الريه | وهاف دمها مع ذراعها نقط (١٠)
رقت قد موتر صوبت مرخيه | وجا جسمها فوق الوطا بالط (١١)
وخليتها فى واسع الداويه | لانجع نازل لاقطا يقطقط (١٢)
قلت الارض من حس العباد عفيه | وما فكرت بعدى يحدث الخايط (١٣)
مشيت بت ليله وجيتها الضحويه | لقيت ريمتى الشومه رفعها قط (١٤)
اخذيت جرته ناض العجاج على | وما فرزت على آنه سميده بط (١٥)
هوانى العطش وضببت عينى | والريح قبلى للسما معيط (١٦)
ولبيت عندى فى الدبش حكيه | لقيت الدبش هزوه ناس سخط (١٧)

---

(١) وصلنى نبأ من ناحية أصابها الغيث بشؤبوب فى أول موسم الامطار وصل ثراه الى ثرى المطر قبله .
(٢) وأعددت قربتين للماء وبندقية ذات ست طلقات ورفعت زادى على جمل فاره .
(٣) ودخلت أرضا رملية خالية ذات مفاوز تنبت الرتم والسبط (من الاشجار الصحراوية) .
(٤) وسرت يومين دون أن أرى بشرا فى ارض ماحلة كأنها سبخة .
(٥) رقدت الى الفجر ، وفى الصباح أخذت البندقية وحدها .
(٦) فلما جاوزت رحلى بقليل بان لى غزال كان راقدا فنهض (نط) .
(٧) فقفز قفزات ثم التفت ينظر الى فاختفيت عنه فرجع على قفاه جاريا .
(٨) واذا بغزالة أخرى مارة بجانبى قاصدة ناحية الغزال الاول الشارد .
(٩) فوضعت الخرطوشة فى بيت النار وأطلقت الرصاص فأصابها .
(١٠) لقد اخترقت الرصاصة ضلوعها وسكنت رئتها وانسكب دمها مع ذراعيها الى الارض .
(١١) فقفزت بقوة الى فوق مسافة ثم نزلت مرتخية وسقط جسمها على الارض .
(١٢) تركتها فى مفازة واسعة حيث لا يوجد اثر للبشر ولا يسمع صوت للقطا .
(١٣) وزعمت ان الارض خالية من اثر العباد ولم أفكر فى ارتياد حى لذلك المكان بعدى .
(١٤) فذهبت الى رحلى حيث قضيت الليل ورجعت لها فى ضحى الغد ففوجئت بأن غزالتى قد رفعها قط .
(١٥) فتبعت أثره ولكن ريحا عاصفة قامت فى وجهى ولم اهتد للجهة التى قصدها القط (السعيدة) :
(١٦) أصابنى الظمأ وعجزت عيناى عن النظر وكانت الريح قبلية ذات عجاج مرتفع للسماء .
(١٧) فرجعت الى رحلى فلى فيه بقية قليلة من الماء فوجدت ان لصوصا أخذوا الرحل .

وبعد ما ذكر اسمه ونسبته ختم القصيد بقوله

لاني علىَ رتّاعْ في الدّاويّـــــه   ولاني علىَ صيّادْ يتْعاطْ (١)
قُولى علىَ منْ كانْ شايقْ بيّــه   لفْظْ لفْظْ ماسطْ بالكلامْ فرْطْ (٢)
بعْد انْ جفْاني دوْر الرّجْعيّة ...   وتّوا الْحَليبْ الدّمْ فيهْ خلْطْ (٣)

فانتم ترون ان الشاعر رمز الى نفسه بالصياد والى صاحبته بالغزالة والى الحب الذى تمكن من قلبها حسب ظنه بالرصاصة التى قتلتها فأصبحت ملك يمينه والى الصاحب الجديد بالقط الذى اختطف جثتها ورمز بالرحل والادباش التى سرقت منه الى قليل من الكسب كان ينوى أن يستعين به على الزواج من صاحبته فلم يدرك منه شيئا .

الغزل البديعى :

وما دمنا تعرضنا الى تفنن الشعراء فى الغزل باقحامه فى موضوع غير غزلى كالنجمة والكوت والضحضاح وميلهم أحيانا الى الرمز بجلب قصة أو حادثة ظاهرها بعيد عن الغزل وباطنها غزل وحديث عن الشوق والحب والحبيب ، مادمنا تعرضنا لها فالأنسب أن نلحقه بالغزل البديعى الذى يتفنن فيه الشاعر فيدخل فى نظمه أنواعا من البديع كالتسميط الذى قلنا أن شعراء الملحون يطلقون عليه اسم المستف أو المردوف وهو تقطيع البيت الى تفاعيل متساوقة متتالية لتحلية الشعر بالرنين الموسيقى مثال ذلك قطعة مشهورة للشاعر محمد الصغير الساسى يقول فيها :

***

حفْلتْ بالدّيبـــاجْ — والذّهْب الْوهّـــاجْ
مكْحُولة الاغْنـــاجْ — تمْشي عُوجـــا
ظهْرتْ ما بين الْغوالى خُوجـــه الخ (٤)

وهذا النوع يظهر الابداع فيه من ناحية التلاعب فى الميزان وهناك نوع التسميط الواضح الذى يقطع البيت الى تفاعيل عديدة ويتمثل هذا فى قول الشاعر :

بْعــدْ مُولىَ السّالفْ مرْسُــوعْ   عليهْ ذابتْ الانْجالْ دمُـــوعْ (٥)

***

بْعــدْ زُولْ حْبيبي = يــاشيبي — يا كُثْر نحيبي = وريّـــافى
ما اكْبرْ تعْذيبي = وتْعطْبي = ياقلّةْ طْبيبي = واسْعـــافى

***

سامُـــوري خــافى = ماطافي = جابنْ ادْفافي = وكْتـــافى
مـــنْ وحْشْ اوْلافي بْرى علىْ بيرْه مقْطُـــوعْ (٦)

(١) لا أقصد غزالا يرعى فى أرض خالية ولا صدائدا يتمرن على الصيد .
(٢) انما أقصد من كان يحبنى فتلفظ بألفاظ معيبة وتكلم بكلام مستهجن .
(٣) وبعد جفوته لى أراد استرجاع الماضى ولكن هيهات فقد اختلط لبن الصفاء بدم الجفاء .
(٤) اجتفلت بلباس الديباج والذهب اللامع سوداء العينين المتبخترة فى مشية كبرياء وقد برزت على جميع الغوانى .
(٥) لقد ابتعد صاحب الخصائل المظفورة فذابت عليه العيون دموعا .
(٦) ابتعد خيال حبيبى ، فشاب رأسى وكثر بكائى وشوقى وما أشد عذابى ، وعطبى ، وقد قل وجود الطبيب الذى يسعفنى ، نارى خفية لا تطفأ اشتعلت بين ضلوعى وكتفى من شوقى الى ألبقى الذى انقطعت أرضه عن أرضى

مـــنْ وَحْشُ الْغَـــالى – تِـــذْبَالى   ذُوبَـــانْ انْجَا لى – بالْعَبْـــرَه
كيفَاشْ جْـــرَالى – يَارْجَـــالى   مَا حَاسِبْ بَالى – دَانَبْـــرى

***

نيرَانى كَبْـــرَه – مُعْتَبْـــرَه   بُومَضْحَكْ تِبْـــرَه – لاَخَبْرَه
لاَ وَاجِـــــدْ صَبْرَه   وْلا صَايِبْ تَالاهْ رْجُـــوعْ (١)

***

لاَ صَايِبْ طَلَّـــه – نُوصِلّـــه   مَبْرُوم الْخِـــلَّـــه – وِنْشُوفَـــه
لى عَامْ بْكُلّـــه – نِتْقَلّى   دْمُـــوعى مُنْهَلّـــه – مَذْرُوفَه

***

كَبْـــدِى مَلْهُوفَـــه – مَرْجُوفَه   عَلْ خَاوى جُوفَه – الْمَتْحُوفَـــه
جَتْنِى مَحْذُوفَـــــه   مْسِيرْكَدْ لْمَقْرُونْ اسْبُوعْ الخ (٢)

وهناك نوع ثالث يميل فيه الشاعر الى الابداع فى التاكيد اللفظى بايراد كثير من مشتقاته اى الى (تستيف) الالفاظ فى صيغ متعددة مقبولة لا تنفرهـا الأذن بل تستسيغ رنينها الموسيقى كقول البرغوثى فى قصيد معروف .

غْرَام زُولْ مَنْ بيه الْمَخْلُوقْ نْفَاحَه   شْقَى خَاطْرى بَعْد الْهَنَا والرَّاحَة (٣)

***

غْـــرَامْ زُولْ مَـــنْ قَاهَـــرْنى   نْزَلْ دَاهْ فى وَسْط الدَّكْنِينْ جْمَرْنى
سْكَنْ كَنْ مَابِين الدْفُوفْ عَشْرَنى   رْدَكْ دَكْ هَزّ الْقَلْبْ مِنْ مُطْرَاحَه
تْلاجيتْ مَالْقِيتْش حَبِيب نْصَرْنى   الْ نحْذِيه نَلْقى قِرْبْتَه رَشَّاحَـــه (٤)

ومنها :

رْخِيتْ حُبْهَا مِنْ بَـــــالى   فى سَاعْ مَا غَابِشْ عَلَى وَلاّلى
صْبَغْ صَبْغْ فى قَلْبى كَمَا الْفِيلا لى   خْفَقْ خَفْقْ خُوفَقْنى خَفِيقْ جْنَاحَه

(١) من شوقى الى العزيز ، ذبل غصبى ، وذابت عيونى بالبكاء ماذا جرالى ، يا رجالى ، لا أحسب اننى سأشفى ، نيرانى موقدة ، عظيمة ، أبو مضحك كالتبر ، لم اتلق خبرا عنه ولم أجد عنه صبرا ، ولا أقدر على الرجوع نحوه .

(٢) لا أقدر على زيارته ، ولا الوصول اليه ، صاحب الخلة الجميلة (نوع من الحلى) فاراه . لى سنة كاملة ، وأنا اتقلب على النار ، ودموعى منهملة مسترسلة كبدى فى لهفة ، معطبة ، من أجل صاحبة الخصر الضيق، التحفة التى جاءت بعيدة عنى ، مسير اسبوع لمهرى ناره

(٣) ان حبى للذى تعلقت به العواطف قد أشقانى بعد الراحة والهناء .

(٤) غرام الذى قهرنى ، نزل داؤه فى القلب فلسعنى بناره وسكن فاستكن بين الضلوع طويلا ، وضربنى بقوة فاخذ القلب من مكانه .

وبحثت بشدة فلم أجد حبيبا يساعدنى ، والذى استند عليه أجد قربته مصابة بالرشح (اى لا يخفى السر)

نَحْسَابْ نَطْفِى فِيهْ تَوَيْطْفِى لِى   شْعَلْ شَعَلْ شَعْلِ الزّيتْ فِى مُصْبَاحَه (١)

***

الغزل المكشوف :

ومن ألوان الغزليات الغزل المكشوف التي يتجاوز فيه الشاعر حدود الاحترام واللياقة والوصف البرىء والتعبير عن الشوق ولوعة الحب الى الاغراق فى الوصف المادى والى تحريض الحبيب على استعمال الحيل للتملص من الرقابة والتخلص من العيون لموافاة العاشق فى المواعيد الخفية واماكن الريبة .

ونجد هذا اللون فى قصيد للشاعر محمد الكونى بوطبة وهو شاعر شاب من المثقفين يصف فى هذا القصيد حبه لفتاة متزوجة تعيش تحت رقابة حماتها الشديدة ويذكر انه يتردد على أحواز منزلها حاملا معه كتابا يتظاهر بقراءته اتقاء لشر الظنون وهو يحرض صاحبته على ملاقاته ويوصيها بان تحتال على حماتها بان تتظاهر أمامها بالذهاب الى البئر لغسل الثياب أو الى الحديقة لجمع الاعشاب فاذا لم تنفع الحيل فعليها ان تخرج غصبا عنها وتصارحها بأنها ضجرت من رقابتها الخ .

يقول الكونى بوطبه :

خَاطِمْ لْقِيتَه مَضْحْكْ الجُمَّانَه   وَالْخَدْ وَرْدَه مْفَتّقَه رَوُيَانَه (٢)

***

لُقِيتْ وَصْفْ جَدْى الرِّيمَه   سَلّمْ عَلَىّ وْزَادْنِى تَبْسِيمَه
الْيُومْ وَقْتْ نْتْسَبّبْ عَلَى تَكْلِيمَه   مَجْرُوحْ قَلْبِى سَارْجَه نيرَانَه
سَاعَةْ الْفَلْكْ مَاهِيشْ دِيمَا دِيمَا   جَاوَبْتْهَا وْالاثْنِينْ لامِين رَانَا (٣)

***

كَلّمْتْهَا آشْ احْوَالْكْ   يَافَايِزْه بالزّينْ بِنْ عْيَالْك
جِبْرِيلْ قَدْ الطّرْزْ وتْعَنّا لَكْ   مِتْكَلْفَخَه وْخَدْكْ كَمَا الرُمّانَه
رَبّى اعْطَاكْ الزّينْ مَنْهُو يْسَالْكْ   خَلّيهْ تَايِه فِى رْبِيعْ زْمَانَه (٤)

***

ومنها :

بِنْمُوتْ شَطّ شْهَابِى   وِينْ نَشْبْحَكْ نَمْرَضْ يْزِيدْ عْذَابِى (٥)
لِلْسّانْيَه نَعْزَمْ مْعَايْ كْتَابِى   بَاشْ شْبْهْتِى مَا تْبَانْشِى عِرْيَانَه

(١) طرحت حبها من قلبى ولكنه لم يلبث ان رجع الى ــ لقد اصطبغ به قلبى كاصطباغ الفيلالى (نوع من الجلد الاحمر جميل الصباغة) وخفق له خفقانا أصابنى بخفق جناحه ، حسبت انى اطفئه نينطفىء فاذا به يشتعل كاشتعال الزيت فى فتيل المصباح .

(٢) كنت مارا فالتقيت بصاحبة المضحك كالجمان والخد كالورد المتفتح الريان .

(٣) التقيت بصفة جدى الرئم (الغزال) فحيانى تبسم لى . لى زمن وانا اتحلف الاسباب للتحدث اليه وقلبى جريح نيرانه مسرجة وساعة الحظ لا تؤاتى دائما ، وقد اجبتها ولم يرنا احد .

(٤) قلت لها : كيف حالك يا من فزت بالجمال على بنات عائلتك لقد أجاد جبريل فى صنع جمالك باعتناء فغدوت فتانة وخدك كلون الرمانة ــ الله اعطاك الجمال وليس لاحد ان يسألك من أين لك ؟ فاتركى هذا الجمال تائها مغتبطا بربيع زمانه .

(٥) اننى سأموت ، لقد اشتد لهيب نارى ، فأين أراك يزيد عذابى . أقصد الحديقة ومعى كتابى حتى لا يظهر مقصدى ــ أصبحت على وشك أن اترك طعامى وشرابى فالحب توى السلطان .

قرّبْ نفـــارقْ مُـــونتي وشرّاني   والحُبْ يا طُفْلَة قوِيّ سلْطانه
ماالْقيتْ مـــانتسْبـــــــل   كان الكْتابْ يا امّ الشّعَرْ مْخبّلْ
علْ حالْ داركْ تشبْحيني مْقبّلْ   الْمطْبخْ نطّلْ نعسْ علْ دْخانه
ثمّاشْ ماانْشبحْ سوَاكْ يْهبّـــلْ   م البُعْدْ يبْدُوا يْلاصْفُوا نيبانـــه (١)

***

وبعد أن يذكرنا أنه مر على صديقتها فرآها تسقى بعض الخضر وانها صغيرة لم تنجب ذرية بعد وأن غرامه بها لا يوصف ولا يتصوره خيال خاطبها بقوله

آشْ بـيهْ عمّتكْ نكّاسـه   مْرا دايْمه فى جرّتـكْ عسّاســه
يْسلّطْ عليْهـا نومْها ونُعاسـه   تمّاشْ ما تهْفتْ يتم هْنانـــا
وَالاّ اخُوْجي حتّى عليها كاصـه   واسّبّلى بّاشْ تغسلى كتّانـه

***

يا فايْزه علْ نّاســـــكْ   حْذا داركُمْ ريتكْ مْعرّي راسكْ (٢)
تْمنّيتْ حتّى نكُونْ ممنْ جلاّسكْ   نْديرْ فيشْطه وحَقْ خالْقي سُبْحانه
ونْتلاطْمُوا ميثْنينْ يغْفلُوا حرّاســكْ   يتمْ حُبْنا ويْتْركّزُوا سيسانـــه

وهذا فى الواقع من الغزل المكشوف المحتشم الا أن هناك غزلا مكشوفا آخر يتحرج الانسان عن ذكره فى المجالس العامة وهو موجود فى الأدب العربى الفصيح أيضا فى شعر ابن ابى ربيعه مثلا كما أورد الجاحظ فى البيان والتبيين نماذج منه

الغزل الغاضب :

قد ينقلب الحب عند الشاعر الى غضب عارم حينما تلعب بعواطفه المرأة وتسخر منه فيخرج بغزلياته الى الهجاء وهـــذا يعتبر خروجا عن باب الغزل لكن الشاعر أحيانا لا يصل به الغضب الى الهجاء وانما يميل به الى لون آخر من الشعر لانستطيع اخراجه من باب الغزل ولو لم يكن فيه أى رائحة من الغزل وذلك لأن فيه رائحة الحب وقتار القلب المحترق فالشاعر يرى من حبيبـــه تلاعبا بعواطفه وسخرية من حبه فيشتـد غضبه ولا يقدر على رد الفعل لأن الحب لا يزال متمكنـا من قلبه وانما يتمثل رد فعله فى طريقة سلكهـا غالب الشعراء ولو دلت على ضـعف فى النفس وعجز عن المعاملة بالمثل هذه الطريقة هى طريقـة الدعاء بالشر على الحبيب الغادر من ذلك هـــذه القطعة المنسوبة الى امرأة فى الماضى خان عهدهـا حبيبها وعبث بعواطفها فقالت تدعو عليه

(١) لم أجـد ما اتظاهر به الا قراءة الكتـاب ، يا صاحبة الشعر الكثيف انك ترينني متوجها نحو منزلك انظر الى دخان المطبخ لعلى أرى فما محمرا بالسواك تظهر منه أسنانه اللامعة .

(٢) يا من فزت على أهل بلدك لقد رأيتك بجانب منزلك حاسرة الراس فتمنيت ان أكون يوما من جلسائك ويكون يومئذ أعظم عيد لى والله — ونلتقى عند غفلة حراسك فيتم حبنا وترتكز اسسه .

كيفْ خنْتْني ربّ الْكَريمْ يْخُونَكْ ويْرْميكْ فى سَامرْ لَهيبْ يْهوُنَكْ (١)

***

كيفْ خنْتْني تتْعَطّل قدا وينْ تتْسَرّحْ خطَاكْ تبْطَلْ
يْخَلّيكْ مَا بين الثّمدْ مْسطّل منْ الحزْنْ مَا تعْرى بياض سنُونَكْ
والحبْ يقْتلْ والغْرامْ يْزطّل فَلّعْتْني كيف السّفينه بْعُونَكْ (٢)

وكأنها ندمت على هذا الدعاء وانخذلت قواها فمالت الى التذلل والتملق فقالت

كَانْ حُزْتْني تتْهَنّى تعْدّى حيَاتَكْ كيْف مَا تتْمَنّى
انَا نطَاوْعَكْ كيف الغرس فى العْنه لانْدورْ لانْخَالفْ عَلى قَانُونَكْ
ونْمَنْعَكْ منْ عقْدْ فيهْ حْصُنّه لاتْطيحْ لاينْوش الوسْخْ مَاعُونَكْ (٣)
انَا القلْبْ قلّتْ صَبْره وحَقّ الالَه والنّبى فى قبْره
وحَقّ الدّوَايه والقلَمْ وحْبْره وعَاهدْ ولا يَاالله نَشْهَى لُونَكْ
نمْرضْ اذا ريتَكْ اوْجَاعى تبْرى ونرْتَاحْ لاشْعَتْ فى عيُونَكْ (٤)

ولزيادة التأثير خصوصا والعاشقة امرأة ـ يجعل الرواة لهذه القطعة اسطورة فيقولون ان دعاء هذه الولية قد أصاب صاحبها ونفذ فيه مرادها فقد دعت عليه بأن يرميه الله فى (سامر لهيب) وهذا ما وقع اذ تعلقت به جناية فسجن وفر من السجن وتبع اعوان الحكومة أثره فاختفى فى كومة من القش وعند مرور الاعوان من هناك طارت من احدهم شرارة نار من عود ثقاب أو غيره ـ عن غير قصد فاحترق صاحب المرأة مع القش .

واذا كان هذا الدعاء لطيفا ـ مناسبا للطف المرأة ـ فان دعاء الرجال لا يكون الا خشنا يتفجر منه بركان من الغضب مثلما نجد ذلك فى قصيد للمرحوم (ابن قطنش) يقول فيه

يَابْجَاهْ مَازعْزعتْ كُلّ وْلايَا عَلى اللهْ فى مرْيَمْ يْصُوغْ دْعَايَا (٥)

***

يْصادْفَكْ فى عيُونكْ فى سْوالْفَكْ وتْمَايْمكْ وقْرُونكْ
دون البْنَاتْ الْمكْلُ يرْقُدْ عيُونكْ رقَادْ نسْمْة البْحَرى عَلى الذّرَايَا
عَلى اللهْ رانى نحْتَحْتَه عرْجُونَكْ تعيشْ نخلْتَكْ تُقعُدْ بْلا رقَايَا (٦)

***

(١) مثلما خنتنى فان الله يجازيك على خيانتك فيرميك فى نار ملتهبة .

(٢) مثلما خنتنى اسأل الله ان يعطل خطاك عن كل مقصد تقصده ويتركك بلا ماء بين مناهل المياه ويصيبك بالحزن حتى لا تعرف الابتسام .

ان الحب يقتل ويفقد العقل فلماذا قلعتنى بريحك كلما تقلع الريح السفينة .

(٣) لو تزوجتنى لرأيت الهناء ولا مضيت حياتك مثلما تتمناه فانا اطيعك اطاعة الفرس للعنان ولا اخالف القانون الذى تضعه لى ـ وأحميك من عقد خيل تهاجمك فلا تسقط ولا يصل الوسخ الى ماعونك .

(٤) لقد فقد القلب صبره ، أقسم لك بالله والنبى فى قبره والدواة والقلم والمداد وبأولياء الله انى اشتهى رؤيتك . أكون مريضة فاذا رأيتك شفيت ، واستريح اذا نظرت الى بعينيك .

(٥) أستغيث بالله وبالأولياء كلهم طالبا من الله أن يصادف دعائى (مريم) "

(٦) يصادف دعائى عيونك وخصال شعرك وحليك فيرقد حظك بين الفتيات رقدة نسيم الصبا عن مصفى الحبوب (الذرايا) .

وهي طويلة فظيعة الدعاء ينكمش لها القلب الا ان ابن قطنش رحمه الله يظهر ان صاحبته خشيت دعاءه فصالحته فتوجه الى الله بقوله :

***

يَارَبْ نتْرجّاكْ مْرْيَمْ فيهَـــــا صارْ صُلْحْ ليهَا دعْوتى خَطّيهَا (١)

دعْوتى حَيّدْهَـــــــا لاتْبْصُوعْ فى مَرْيَمْ ولا تْتَنَكّدْهَا الخ (٢)

ومن هذا اللون من الشعر مالا يبلغ مبلغ الدعاء الذى يسرع اليه الضعيف ولكنه يقتصر على التندم ولوم النفس على ضعفها واتباعها لا مرأة لا قلب لها كمـــا وقع للبرغوثى رحمه الله الذى يقص علينا انه أحب امرأة وقطعت له عهـــودا واستمر الاتصال بينهما ثلاثة أعوام حتى ظهر لها أن تتخلص منه بصورة بشعة فواعدته مرة على مكان للملاقاة فوافاها هناك ولكنه لم يكد يجلس اليها حتى فاجاه أهلهـا واحتدمت بين الجانبين معركة كانت المرأة فى مقدمة من شرع فى ضربه ولعنه فقال البرغوثى يقص هذه الحادثة بكل صراحة واخلاص فيقول :

حَبيب انْ زرعْ لى فى ضميرى غُصّتـــه منْ خَاطْرى نَقْطَعْ اغْلاهْ نْقُصّه

***

حَبيب انْ زرعْ لى فى الضّميرْ حْسيفَه منْ غيرْ مَا درْتش مْعَاهْ احْسَافْ (٣)

نحْسَابْ مَاعنْدى حَبَايبْ كيفَـــه ونحْسَابْ حُبّه مَا مْعَاهْ خْلافْ (٤)

حَطّيتْ قَدْره فُوقْ راسْ حْديفَـــه وهَزّيتْ ثقْلَه فُوقْ م الاَكْتَـــافْ (٥)

وفْرشْتْ لَه فُوق الْحَصيرْ قْطيفَـــه وبْسَطْتْ لَه طَرْز الْحَريرْ اصْنَافْ

عَامينْ والثّالثْ يْحُولْ خْريفَـــه فى طَاعْتَه نَجرىْ بْلا تْوقَافْ (٦)

***

وفى آخرها :

لْحَقْنى النّدمْ بْزايـــــــدْ وكْويتْ فُوق يْدىْ ثلْتْ جْرايـــــد

وشْفْتْ منْ الْحَجَرْ الْبَايـــــدْ شَهْرينْ يتْقَضْقَضْ يْصُوبْ رصّـــه

نْوصّيكْ يَاـغْفُولْ بْرّه حَايـــــدْ واللّى انْكوى مَاعَادْشى يتْوصّى الخ (٧)

تونس ــ محمد المرزوقى

---

(١) أرجوك يا رب فيما يخص (مريم) التى حصل صلح بينى وبينها ان تجعل دعائى يخطئها فلا يصادفها .

(٢) باعد بينها وبين دعائى فلا يؤثر فيها ولا يحصل لها منه تكد .

(٣) ان الحبيب الذى زرع غصته فى فؤادى لابد ان اقطع أساس حبه من قلبى

(٤) حبيب زرع فى قلبى ذنبا دون أن أذنب معه ــ كنت احسب ان ليس لى حبيب مثله وان حبه لا خلاف فيه وقد رفعت قدره فوق أعلى جبل كما رفعت ثقله على كاهلى .

(٥) وفرشت له قطيفة فوق الحصير وبسطت له الوانا من الحرير المطرز .

(٦) عامان والثالث يمضى خريفه وأنا أسـعى فى طاعته بلا توقف .

(٧) ندمت كثيرا وكويت يدى بثلاثة خطوط (تبقى محفورة) وأخـذت عبرة من بنـاء الاحجار البـائدة التى لا تدوم متماسكة أكثر من شهرين ثم تنهار ــ أوصيك أيها الغافل ان تتحذر وتبتعد اما الذى انكوى سابقا فهو فى غنى عن التحذير .

طقوس الزفاف وأغانيه في الفولكلور الشعرى الروسى

مصطفى حمزة

يؤكد الباحثون في تاريخ الأدب الشعبي الروسى أن المعروف من طقوس الزفاف وأغانيه ، مما كانت تمارسه الشعوب السلافية ، لا يمثل الا القليل والقليل جدا وان كان هذا الجانب من التقاليد الاجتماعية الشائعة لم يتخذ لنفسه شكلا نهائيا الا في عصر الأقطاع ، وكانت طقوس الزفاف عند الطبقة الحاكمة والأمراء تختلف عنها عند الفلاحين من حيث الفخفخة والأبهة٠٠غير أن العادات كانت هى نفس العادات تقريبا ٠ ثم بدأت طقوس الزفاف عند الطبقات الحاكمة تختلف تدريجيا عن طقوس الفلاحين التقليدية٠ وأصبح هذا الاختلاف واضحا بصفة خاصة في القرن الثامن عشر ٠ ففي ذلك الوقت اختفى الوقار من حفلات زفاف النبلاء وظهر ما يسمى بوكيل العروس واستجد الرقص الأوروبى على الحياة المعيشية ٠ وكانت طقوس الزفاف عند الفلاحين أكثر ثباتا الا انها كانت تتطور بوضوح فيما يختص بمجموعة التمثيليات الغنائية التى كانت تقدم فى ليلة الزفاف ٠٠ ولكن طقوس الزفاف تغيرت عند الفلاحين على مدار مائة عام بصورة جوهرية حيث اختفت النواحى الدينية من الطقوس ٠





اصل طقوس الزفاف وتكوينها

يكاد يبلغ التعقيد أقصاه فيما يتصل بأصل وتكوين طقوس الزفاف لدى الشعب الروسى القديم . فقد تلاقت فى الطقوس مجتمعة عناصر شعرية ودينية وسحرية وتاريخية واقتصادية .. ونمت طقوس الزفاف بسبب نشاط العمل وظروف حياة الشعب . فطقوس الزفاف تبعث فى الذاكرة من خلال الصور الشعرية الواضحة نمط حياة وعقيدة الأسرة القروية .

وكانت طقوس الزفاف الروسية قديما تتكون من ثلاث مراحل : قبل الزفاف ، يوم الزفاف ، وبعد الزفاف .

المرحلة الأولى :

الخطبة ، رؤية منزل العريس ، التصافح بالأيدى رمزاً على الموافقة والاتفاق ، زيارة الأماكن المقدسة ، حفل الوداع الذى يقام فى منزل العروس لتوديع صديقاتها قبيل الزفاف ، حفل الوداع الذى يقام فى منزل العريس لتوديع أصدقائه قبيل الزفاف .. طقوس استحمام العريس والعروس .

المرحلة الثانية :

يوم الزفاف :

وتعتبر هذه المرحلة الجزء الاساسى فى الطقوس وتتم على النحو التالى :

لقاء موكب العرس ، قدوم العريس لأخذ العروس .. تكليل العروس حسب الطقوس الدينية ، لقاء الشباب بمنزل الوالدين ، نقل جهاز العروس ثم وليمة العرس .

المرحلة الثالثة :

زيارة العروسين للأقارب .

وكانت طقوس الزفاف بصفة عامة بمثابة تصوير درامى لانتقال المرأة الى الأسرة الجديدة .. وتلعب العروس الدور الرئيسى فى طقوس الزفاف وخاصة قبيل رحيلها الى بيت الزوجية . ثم ينتقل الدور الرئيسى بعد ذلك الى المشرف والخاطبة .

وكان الشعب يهتم بحفل الزفاف اهتماما بالغا حيث تنضم الى الأسرة امرأة جديدة تكون عاملا من عوامل نمائها واستمرار وجودها ، ولذلك كان يراعى عند اختيار العروس أن تكون متمتعة بالصحة الجيدة وأن تكون امرأة قوية ومحبة للعمل وقادرة عليه . وكان هذا هو المفهوم الشعبى للجمال .. وانعكس هذا المفهوم فى أغانى الأفراح التى كانت تهتم بالعروس كل الاهتمام . وترمز صورة العروس فى أغانى الأفراح الى القوة البدنية ، والأخلاق الحميدة للفتاة المؤهلة للزواج . وتصور العروس فى الأغانى على أنها ذكية ومدبرة وحسناء « شقراء الضفائر » ، و « ذات شفاه (من سكر) » فهى « حسناء حتى بدون المساحيق » .

والمشرف هو الشخص الذى يقوم بتنظيم حفل الزفاف من قبل العريس وهو خبير كبير بالطقوس كما أنه مهرج كبير · فهو يطرح الالغاز «الفوازير» على المدعوين ويقوم بحلها اذا عجزوا عن ذلك كما يقوم بمهمة اضحاكهم بالقاء النكات والقفشات والفكاهات كما يتجاذب أطراف الحديث معهم وأحيانا يقوم بالغناء · ويعتبر المشرف هذا من أهم الشخصيات المحترمة فى حفل الزفاف · ولذلك فالمشرف الممتاز يدعى الى حفلات الزفاف حتى ولو كانت فى قرى أخرى ·

ومن الممكن أن نرجع ما يلى الى الطقوس التى كانت تحمل أفكارا دينية فى القديم ·

أولا : الاعمال ذات الطابع التحذيرى التى كانت تهدف الى حفظ العريس والعروس من تأثير القوى العدائية (غلق الابواب جيدا بالمزالج ، حرق القش أمام عتبة باب منزل العريس كى يمر الموكب بعد التكليل فوق القش الملتهب ، طوفان المشرف حول العريس ثلاث مرات قبل خروج موكب الزفاف الى الكنيسة) ·

ثانيا : الأعمال الوقائية وهى التى تهدف الى ضمان السعادة للعروسين فى الحياة (نثر حشيش الدينار والمكسرات والحبوب فوق رؤوس الشباب ·· فرش أرضية المنزل بالقش ، تعليق حزمة صغيرة من سنابل القمح فى كل ركن من أركان المنزل ، « لحس » الشباب للملح) ·

كما كانت توجد بعض عادات الأفراح الأخرى المرتبطة بالأفكار الخرافية القديمة · فمثلا ، فى وقت ما ، كانت العروس لا تغادر منزل عائلتها الا بعد أن تودع النار فى شكل موقد المنزل وعندئذ كانت صديقات العروس تغنين لها الأغانى التى تمجد النار · وكان المشرف يقابل العروس أمام منزل العريس ومعه جمرة ملتهبة ثم يقول للعروس :

« كما كنت تحافظين على النار عند أبيك وأمك حافظى عليها أيضا فى منزل الزوجية » ·

ثم كان يطوف ركضا ثلاث مرات حول العروس وكان هذا كله مرتبطا بعبادة النار ·

أما بالنسبة للمجتمع القبلى القديم الذى كان يحرم التزاوج بين رجال ونساء القبيلة الواحدة ـ وهو ما يعرف بنظام الاغتراب لدى الشعوب البدائية والذى لا يزال له وجود حتى الوقت الراهن فى بعض المناطق الافريقية ـ فكان على العريس أن يخطف عروسه من القبائل الأخرى بنفسه وكان الخطف يتم برغبة الفتاة أو بدون رغبتها على حد سواء وطوى الزمن هذه العادة منذ زمن بعيد الا أن آثارها ظلت لفترة طويلة فى طقوس الزفاف الشعبية القديمة ، وهكذا يتظاهر العريس واصدقاؤه فى طقوس الزفاف ـ الروسية بأخذ العروس بالقوة ، كما تتظاهر العروس وأقاربها بالمقاومة ، وتتظاهر صديقات العروس بالدفاع عنها · وتنعكس هذه العادات فى نواح العروس وأغانى صديقاتها فى صور شعرية مناسبة ، ففى بعض النواح تتحدث العروس عن « الناس الأشرار » الذين ···

استدعونى وبالقوة أخذونى
ونهائيا اسرونى
والى الغابة فى الظلام نقلونى

وتتوجه العروس الى « شقيقها العزيز » كى يربط « الوحش الكاسر » فى « فناء أبيها » ·

كيف وصل أولئك الغرباء الأشرار
الى الفناء الواسع العريض
انهم يخشون وحشا ما
أتركنى وشأنى ، أيها الشاب

وأحيانا تتحدث العروس فى نواحيها قبيل الزفاف عن العريس كممثل للقوة العدائية وغالبا ما يطلق على العريس اسم « الغريب » وكان هذا يحدث حتى فى تلك الحالات التى كانت العروس تقدم فيها على الزواج بمحض ارادتها ، وتتحدث العروس عن « الشرير الماكر » وتشكو من أنهم تركوها ··

للأسر العظيم والعبودية
لشخص شرير وغريب

ويرسم موكب العريس فى صور تبين النوايا العدائية بطريقة رمزية ·

فى اليوم الأخير
تنتقل السحابة السوداء
مع الرعد والصقيع
مع البرق والوميض
الى غرفة راعى الكنيسة
ويحضر الغريب
ومعه موكبه الجسور
ولا يغادر المكان الا ومعه عروسه

وحتى قبيل الثورة كانت طقوس الزفاف ببعض العادات القديمة مثل عادة « بيع وشراء » العروس

وذلك عندما كانوا ينظرون اليهـــا كقوة عامـلة ويطلبون فديتها ٠

أغانى الزفاف

لم تـكن أغانى الـزفاف متجانســة من حيث المضمون الموضوعى المعنوى والتركيب والصـــور الشعرية والنبرات وتركيب الـكلام واللحن ٠٠ وينبغى التمييز بين : نواح العـــروس وأغـانى الفتيات والاغانى الفكاهية التى يؤديها المشرف ٠ فكل هذه الاغانى متنوعة بلا حدود ٠

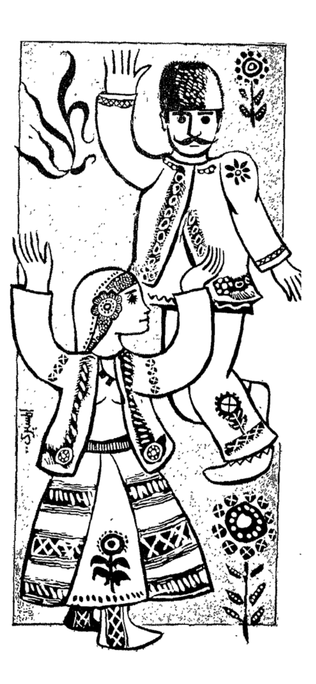
نواح العروس :

تقوم العروس بالنواح منذ خطوبتها حتى اللحظة التى تتزوج فيها ٠ ويرتبط مضمون النواح وصوره الشعرية ارتباطا وثيقا بالمراحل المحددة لطقوس الزفاف ٠ والموضوع الأسـاسى فى النواح هو الشكوى من القدر والمصير ٠٠ فمثـلا يكون نواح العروس وهى متجهة الى الحمام على النحو التالى :

آه ، باركنى يا راعى الكنيسة
انى ذاهبة الى الحمام ٠٠ الى الصابون
وعلى أن أستحم وأتعرض للبخار
مع صديقاتى واحبابى
هل هذه هى المرة الأولى أم الأخيرة ؟
لن أتردد معهن بعد ذلك على الحمام
ولن أغنى وأرقص معهن فى الحلقة
ولن أجلس معهن بعد اليوم
وحتى اللعب معهن صار بعيد المنال

ومن خلال نواح العروس يتضح لنا على نحو تام النمط التقليدى لعبودية المرأة فى الأسرة ٠٠ فالنواح الذى تؤديه العروس عند جـدل الضفيرة ولبس غطاء الرأس الحريمى هو نواح انفعالى عميق ٠٠ وهذه هى احدى اللحظات الاساسية فى طقوس الزفاف التى يصاحبها ندب « الارادة الحرة » ٠٠ وكانت العروس بعد ذلك تودع اكليلها الذى يرمز الى الطفولة ٠

وكانت القوة الانفعالية والتعبير يبلغان ذروتيهما فى نواح العروس يوم الزفاف وقبيـل التـكليل حسب الطقوس الدينية ٠ وعندئذ تصل « لعبة » الزفاف الى أقصى توتر لها حيث تشـكو العروس قدرها ومصيرها فى نواحها وتتجه نحـو « الريح العاصف » و « الشمـس الحمراء » و « السحابة الرهيبة » راجية أن يحموها من « الناس الأشرار » ثم تطلب العروس من أبيها وأمها أن يباركاها حتى



لا «تتألم فى حياتها» • وتعتبر العروس أن الأسرة الغريبة هى فى الواقع أسرة « جسور » • ويطلق على والد العريس ووالدته اسم « القساة » ويحمل أغلب نواح العروس صفات رمزية ذات أصل قديم • ففى أحد النواحات تنقل لنا العروس حلم من أحلامها • اذ تراءى لها فى الحلم وكأنها قد انتقلت الى الدنيا الآخرة :

انهدم القصر
وتناثر حطامه وسط الشارع
وتبعثرت جميع جذوع الأشجار
وبدأت الأركان تتساقط
ويجلس فوق المدخنة غراب اسود اللون
بدأ يصيح فى صوت عال

وهذه الصورة مرتبطة بالطقوس الجنائزية •• ففى روسيا القديمة **كانوا ينقلون جثمان الميت** من خلال فتحة فى السقف ، وتعتبر هذه الطقوس من رواسب التقاليد الدينيـة القديمة •• حتى تفقد الروح طريق العودة الى المنزل وحتى لا يضار سكان المنزل •• أما نعيق « الغراب الاسود » فهو رمز للنحس •• فهذه الصورة لها صفة الشعبية وتعود الى الماضى السحيق ••

ان الشجن الذى كانت تحس به المرأة عند التفكير فى الزواج هو فى الواقع كان احساسا عميقا وصادقا •• فقد نشأ هذا الشجن نتيجة للواقع نفسه ، غير أنه لا ينبغى أن نظن أن أغانى العروس كانت حزينة دائما •• فهناك الاغانى التى تنتظر فيها الفتاة وبكل سعادة الحياة المشتركة مع حبيبها •• الا أن هذه الأغانى كانت قليلة فى طقوس الزفاف القديمة •• واليكم احدى هذه الأغنيات :

قرية من القرى
ليست بعيدة عن هنا
يسير وسطها نهر
تياره غير جارف
يعيش هناك حبيبى
فى هذه القرية
كم جميل أن أعيش مع حبيبى
نتحدث ونتمشى سويا
سوف يحين الوقت
ويقبلنى حبيبى

ولم يبق نواح العروس ثابتا ، فبالنسبة لفن النظم التقليدى كان النواح مرتجلا وعندئذ لم يكن هناك مفر من أن يستوعب الواقع المنفعل به ••

وهكذا تتذكر العروس فى نواح آخر شقيقها المجند فى الخدمة العسكرية • فهى تريد أن تشترى « عرضحال دمغة » وتكتب له رسالة « ليس بالريشة والحبر ولكن بدموعها الحارة » • ويقرأ الشقيق الرسالة •••

●

وهكذا امتزجت طقوس الزفاف التقليدية وأغانيه بأبعاد الحياة اليومية التى يعيشها الناس ومن ثم لعبت دورا فى تجديد الصور القديمة واثرائها بصور أخرى لم تكن موجودة من قبل •

أغانى الفتيات :

تتميز أغانى الفتيات من حيث مضمونها ونبرتها بمميزات أخرى ، فتقوم صديقات العروس بأداء الاغانى الحزينة والمرحة والساخرة، والموضوع الأساسى فى الأغانى الحزينة هو الأسف ، على أن الفتيات لم يتمكن من التنزه والرقص والغناء فى الحلقة مع العروس بعد اليوم كما تغنى الصديقات فى شجن عن الحياة التى تنتظر العروس :

من يعش فى مكان ناء غريب
يلق كل شىء
فهناك الأرض مبذورة بالمصائب
حتى لتبدو وكأنها محفوفة بالكآبة
وسوف تروين الأرض بدموعك الحارة ••

وفى يوم الزفاف وقبيل التكليل تغنى الفتيات أغنيات تهزأ من العريس وأقاربه •• وذلك فى تعبيرات هزلية تصل أحيانا الى حد المبالغة الفنية الساخرة حيث تتحدث الأغانى عن مظهر العريس الخارجى غير الجذاب والحقير •• مثل هذه الأغنية :

أنت مثل الصارى
رأسك مرزبة
أذناك مقص
رجلاك شوكة
عيناك ثقوب

وعادة ما تمس الأغانى الساخرة التى ترددها الفتيات المشرف نفسه •• فعندما تلقى الفتيات المشرف تغنين على الفور :

ها هو المشرف الظريف يسير
انه يشبه الداهية
يا مشرف يا ظريف
هيا نط النطة
هيا اسقط السميطة
يا مشرف يا ظريف
هيا •• هيا ••

ان اللحن الحى الخفيف والمذهب التهكمى يعطيان هذه الأغنية قوة تعبير انفعالى خاص •• ويبدو أن

الاغاني الساخرة عن العريس والمشرف قد احتفظت برواسب العلاقات العدائية بين الاجناس التى كانت تعيش مرحلة ما قبل التاريخ من حيـــاة السولافيين الشرقيين ٠

ويتغير فجأة طابع أغاني الفتيات فيوقت وليمة الزفاف٠٠ فهن يقمن هنا بأداء الأغاني الوقور التى يمجدن فيها رباط الزواج بين الشبـاب ويتمنين السعادة للعروسين ، وتكريما للشبـاب تتضمن بعض الأغاني الوقور المذهب القـائل : « العنب الأخضر عيني ، والعنب الأحمر عيني » ٠٠ وهذا المذهب يرمز الى الحياة السعيدة للعروسـين ٠٠ وفى الأغاني الوقور الموجهة للعريس يتغـزلن فى شعر العريس المجعد ووجهــه الابيض وأخلاقه الحميدة وشخصيته الممتازة وتواضعه الجم وحبـه الشديد للعمل ٠٠ وعموما فان العريس يصور فى الأغاني الوقور كمثل أعلى للجمال الرجالي والقوة٠

صفف شعره المتجعد فى ثلاثة صفوف
الصف الاول ملفوف بالفضة الخالصة
والصف الثاني ملفوف بالذهب الأحمر
والصف الثالث ملفوف باللؤلؤ المتكور

ان تخيل صورة العريس بهيئة كمالية له أهمية كبيرة فى الأغاني الشعبية العاطفية ٠ فهذا التخيل مرتبط بتصورات الشعب عن العريس المنتظر٠٠ وكذلك فان الشعب يختار الصور الشـعرية التى تعتبر ، حسب تصوره ، أفضل ما يعبر عن أفكاره عن السعادة والجمال والاغاني الوقور فى طقوس الزفاف المتطورة لاتمجد العروسـين فحسب فهي أيضا تمجد أقاربهما وأحيانا تمجد موكب الزفاف بأكمله ٠٠ ويعبر عن التمجيد فى الشعر الشفهى بالرموز التالية :

العـريس ويرمز له بـ « الشـمس الحمراء » ، العروس ويرمز لها بـ « الهلال » ٠٠ وهذه هى احدى الأغاني الوقور فى سيبيريا القـديمة ٠٠ والكلام فى هذه الأغنية موجه للعروسين وموكب الزفاف :

ما هذه الرياح التى جاءت الى حديقتنا !
ما هذه الرياح العاصفة فى حديقتنا !
الرياح العاصفة ـ المشرف الأمير
الشمس الحمراء ـ الأمير الشاب
الأمير الشاب ـ السيد/آستافي
الهلال ـ اميرته
النجوم العديدة ـ الامراء ملاك الاراضى
الفجران ـ الخاطبتان
فجر الصباح ـ خاطبة العريس
فجر المساء ـ خاطبة العروس

كما توجه الفتيات الأغاني الوقور أيضـــا الى الشجعان غير المتزوجين الحاضرين فى حفل الزفاف ولا تبخل الفتيات بالثناء فى هذه الاغاني وكثيرا ما يرسم فى الأغاني نموذج للبطل المقدام ذو الشعور المجعدة الصفراء وذو الحاجبين اللـذين يشـبهان حاجبى « السمور الاسود » والعيون التى تشبه عيون « الصقر » ولتأكيـد التعبير يصور البطل المقدام أحيانا وهو يمتطى جواده وتتحدث احـدى الأغنيات عن فتاة تخرج من خلف البـوابة فترى أمامها البطل المقدام فتقع فى حبه ٠

تحته جواد غرابى
يطير كالصقر
وعليه ثوب
مزدهر
كما يزدهر الخشخاش
وفي يده خاتم
يتلألأ فى ضوء الشمس
كتلألؤ الشمس

وتختار الصور الشعرية طبقا لتخيلات الشعب عن الجمال وعموما يجدر بنا أن نقـول ان كل ظروف طقوس الزفاف متجهة نحو تأكيد أهمية ومتانة رباط الزواج المنعقد وفى أغاني الزفاف يطلعه على العريس اسم الامير وعلى العروس اسم الاميرة ويزين موكب الزفاف بالشرائط ويصـور العريس والعروس فى الاغاني فى ملابس شعبية غالية وذلك لابراز استثنائية حالة الزواج الجديد والتعبير عن السعادة الكاملة والسلامة فى الحياة الاسرية ، وفى احدى الاغنيات التى يؤديهـا المشرف يصـور العريس مرتديا ملابس تشبه ملابس الأمير ٠

وفوق هامته غطاء رأس من فرو القندس
والقفاز من القطن
محاك بخيط من الصوف
والمعطف من فرو راكون
والحزام من حرير
والسروال من القطن
والجوارب من الثفتة
والحذاء مراكشي
وحدوة الفرس من الفضة

غير أن هذه الطقوس وما يصـاحبها من اغاني وتقاليد شعبية قد تغيرت تغيرا جذريا بعد قيـام ثورة اكتوبر الكبرى ٠٠ فقـد اختفت كل هـذه الطقوس تماما كما تحرر عقد الزواج من طقوس الكنيسة وأصـبح حفـل الزفاف يتميز باللهو والمرح

مصطفي حمزة

Love poetry is divided into :

1. — The descriptive love poetry (Ghazel) which describes the beauty of the beloved.

2. — The symbolic love poetry which is used by poets for fear of the beloved relatives of for an artistic purpose.

3. — The rhetoric love poetry in which the poet uses different kinds of rhetoric to embellish the poem.

4. — The erotic poetry in which the poet expresses his love in obscene words and urges his beloved to tricky ways in order to get rid of those who watch her closely and thus can meet her lover.

5. — The morose love poetry in which the poet expresses his anger when his beloved mocks him and scorns his passion.

The writer gives many eaxmples of the above-mentioned forms of love poetry (Ghazal) and explains the words of the given poems in detail.

***

WEDDING RITES AND SONGS IN RUSSIAN FOLKLORE

by

Mostafa Hamza

The writer deals with the origin of the wedding rites in Russian folklore. He says that they comprise religious, magical, historical and economic elements. They developed with people's activities and their conditions of life.

He speaks of three kinds of rites practiced before wedding, on the wedding rites, he says, were a dramatic representation of the introduction of the bride to the new family. The bride plays an important role in the wedding rites, especially before going to her husband's house.

Among the wedding rites the writer cites those which were practiced to keep the couple from harm, such as cloisng the doors with bolts, burning straw in front of the bridegroom's threshold... etc. Some rites were practiced to guarantee a happy life for the couple, such as strewing grain over the guests' heads, covering the floor with straw, hanging a small bundle of ears of corn... etc.

In the old tribal communities the bridegroom used to kidnap his bride. Although this custom has disappeared it gives an explanation to what happens to-day when the bridegroom pretends that he is going to kidnap the bride.

Tke writer then deals with wedding sings. He speaks of the bride's lamentation before going to her husband's house gives some examples. He then proceeds to speak of the maidens songs and gives a detailed analysis.

He concludes his article by saying that these wedding rites and songs have changed, in form and intent, since the Great October Revolution. Wedding ceremonies to-day are characterized with joy and mirth.

The writer gives examples of Beiram's zagals. He concludes his article by saying that Beiram was one of the great life and language and made use of the lust for life.



BOOK REVIEW

THE MAGIC DRUM

by

F. Burton

reviewed by

Abdel Wahid Alimbabi

An excellent study by F. Burton. It is the output of a long trip in which he visited many African countries.

This study comprises an interesting preface in which the author dealt with the important role played by the folk tale in the life of the Africans. He cites in his book 195 folk tales, most of which are are related in Kongo's tribes.

The African folklore, says the author, is not a kind of luxury or cited for mere entertainment. It is one of the literary forms which aims to :

1) Educate the individual how to behave with others.

2) Provide him with a complete knowledge about the environment in which he lives.

3) Give him a reasonable explanation of the specific causes of diseases and show him how to recover.

4) Provide him with the history of his ancestors.

The author asserts that the narrator occupies a high position in the African Society.

The reviewer gives four folk tales, namely the Magic drum, the Two boxes, Why rats live with men in houses, and look back as you look forward. He says that he chose these folk tales because of their magnificent form and their accurate representation of the purpose for which they are related.

***

FOLK LOVE POETRY IN TUNIS

by

Mohamed Almarzouki

In his article Mohamed Almarzouki deals with one of the most important purports of folk poetry in Tunis. He speaks ot fhe « Ghazal » or the so-called « Al Akhdar ».

The writer speaks in detail of the « Nagaa » poetry which describes the bedwins quarters and their transfer to a new pasture. He then deals with the « Barq » Poetry which describes the rainfall on a dry land and the growth of grass.

In the « Cote » poetry the poet expresses his felings towards his beloved who lives in a remote place.

He is of opinion that this form is favoured by poets because of the high position of woman among the Arabs.

The writer concludes his article by asserting that the fairy tale is cited for mere entertainment.

* * *

THE FOLK ROUND

by

Tahseen Abdel Hay

AN INTERVIEW WITH Dr. ADEL RAZZAK SIDKY

Dr. Abdel Razzak Sidky says that our country is rich with folklore. We must resist the erroneous opinions which call for giving up this great folk tradition. He is of opinion that folklore is not an obstacle in the way of technological progress. On the contrary it is an impetus to fulfill this desired progress.

He calls for taking care of the old quarters in Cairo such as Khiyamiya and Aldarb Alahmar... etc.

Some of the folk products are sold in Hilton and Sheraton Hotels in Cairo and in the foreign markets.

Some handicrafts, he says, are liable to disappear. We must encourage the artisans to make use of our traditional folk arts.

Dr. Abdel Razzak Sidky does not favour the artificial development of folk arts.

He calls for an official committee to be formed in order to take charge of marketing the folk products. He calls also for establishing a union for folk associations to support our traditional folk arts. We could then join the Universal Council of Handicrafts.

***

A LUSTY LIFE

Summary of an article by Rushdi Saleh published in Akhbar el Yom.

Beiram Altounsy was really a great poet. When we read his beautiful Zagals which describe folk life we fele that he knew the impetus of this lust for life.

Beiram was skilled in using the local dialect in his expressions.

Beiram described women. dealt with their customs and criticised the faults committed by some of them.

Beiram was true with himself and was constantly aware of what happened around him.

He used to give men and women complete names. The hero dealt with in his Zagal, has a triple name. Thus we know the name of the grocer and that of the woman he loved. Beiram was skilled in using folk names in poetry expressed in local dialect.

The writer says that Beiram dealt with the priate life of man and woman and descrived the most intimate scenes which occur between the husband and wife.

Beiram dealt also with the problems which people face in their daily life.

He then deals with the Nubian « margoons » and plates which are made of coloured fronds, palm leaves or bright coloured straw.

He gives a detailed description of a Nubian house in the village of Dahmeet in Alkonooz region.

The artist inspires different forms of palm trees pictured on the walls of the houses in every village.

The Nubian decorative units are now utilized as a subject of inspiration by the artist in various Egyptian towns.

They are now reflected in vocal and pictorial advertisements.



THE FAIRY TALES

by
Jean de Fraise
ranslated by
Fawzy Samaan

In this article the writer deals with the origin of the fairy tale. It is not easy to define the type of this form of folk tale. Nevertheless it takes a simple type and is related in a very simple language. The characters in the fairy tale are depicted as simple-hearted persons.

The modern fairy tales written for children are either sentimental or educational.

The myth and the fairy tale comprise motifs concerning supernatural beings, metamorphosed creatures... etc. When the myth had no longer a religious content the fairy tale came into existence.

Some scholars are of opinion that the Indo-German myth is the basis of the fairy tales in Germany.

The resemblance in motifs between European and the Indian fairy tales is remarkable.

The writer deals with the methods followed by scholars to clarify the origin of fairy tales.

He then speaks of the modern data acquired later in Europe. He points out to the mythical fairy tales which aim to mere entertainment and have nothing to do with beliefs. They, however, comprise mythical elements and relate the adventures of legendary characters.

He differentiates between the fairy tales and the so-called mythical fairy tales.

The hero in the fairy tale can easily solve his problems.

The writer then proceds to the relation between mythology and fairy tale.

It seems that the fairy tale is closely related to a certain cultural period. Moreover it can exist at any place.

The writer tries to answer the question : How did the fairy tale spread in the world ?

He says that it has a happy ending. The supernatural being saves the good man after passing several tests. It expresses a noble moral attitute.

Ancient Egypt. The Noble's robes were made of linen. Women used to wear flimsy ilnen clothes which reveal the members of the body. Herodotes stated that Ancient Egypt was renowned of cotton textiles. In Beni Hassan tombs there is an inscription showing a man spinning and two workmen making a kind of net. The weavers made textiles decorated with coloured pictures. Linen cloth embellished with golden threads was found in a tomb at Thebes.

In the Coptic Age the coloured textiles were decorated according to the Tapestry style. They were called « Capati » by the Arabs. In this style the wefts are intersected with the warps.

The Ancient Egyptians were the first who used papyrus for writing. In the Egyptian and European museums there are many collections of papyrus.

Ancient Egyptians made baskets of esparto-grass and rush. They also made mats which were considered as indispensable pieces of furniture in Ancient Egypt.

Ropes were made of loofa. In a tomb there is an inscription showing workmen intertwining loofa.

Nets were used to catch birds and in fishing.

The writer then deals with making sieves and sandals. These sandals were made of palm-leaves or straw. The brushes were made of esparto grass, loofa, palm leaf stalks or hemp. He speaks also of straw baskets, fans, brooms and wases.

He concludes his article by dealing with bouquets and wreaths in Ancient Egypt.

* * *

FOLK PLASTIC ARTS IN NUBIA BETWEEN RECORDING AND INSPIRATION

by

Gawdat Youssef

The writer begins his article by speaking of the close relation between the Nile and Nubia. Being remote and isolated, Nubia maintained its arts and tradition.

Nubia is divided into three regions : Alkonooz, Al Arab and Alfadedja. They comprised fourty villages which were constituted of a certain number of nogoohs. he writer speaks in detail of the three Nubian regions.

As the dialects ary in the three regions, the models of artistic expression differ from one region to another. The Nubian used porcelaine plates in decorating the interior and the exterior of his house. He also used local materials in decoration.

The writer says that the « Angareeb » (a bed made of palm leaf stalks) is found everywhere in Nubia. He then speaks of the « Ashloog ». It is composed of four woolen strings holding a porcelaine vessel and decorated with sea-shaells. It is one of the most important pieces of the trousseau.

AMULETS

by

Ahmed Adam

Man felt, since time immemorial that he is unable to fulfill his desires. His attitude towards natural phenomena reflected venture and refrain... Optimism and pessimism... contentment and dissatisfaction... desire and awe... etc.

The lack of balance between ability and desire, on the one hand and the conscious attitude in the outer world, on the other, made the man, primitive and civilized, resort to amulets to fulfill his wishes.

The amulet is an object, whether natural or made by man, believed to protect the bearer from harm or bring him good fortune.

Amulets are worn, or carried on the person or animal, placed in a house, field, barns, or among one's possessions to protect the owner from dangers.

Amulets are carried or worn to wave off the evil eye. The writer speaks of «Khamsa Wekhmeissa». It is a kind of amulet in th eshape of a hand believed to attract the sight of the person and thus the bearer is protected from the evil eye. He gives in detail other forms of amulets which are used for the same purpose.

Amulets are also worn or carried to cure the owner from certain diseases. The writer gives a thorough description of the different forms of this practice.

Amulets of stones, plants, animal parts or other substances are worn to protect the bearer from diseases and other dangers.

Amulets are used to bring good luck. Coins, horse-shoes, embalmed crocodiles, rabbit's feet, lockets containing sacred inscriptions on paper or metal are believed to bring good luck to the owner.

Amulets are made in a ritual manner at a time believed to be of favourable planetary influence and in a shape suiting the purpose.

The Writer deals with amulets in different parts of the world. Manufactured amulets are widespread in use as the natural objects. Jewellery is worn for amuletic purposes in many parts of the world.



FOLK IN ANCIENT EGYPT

by

William Nazeer

The Ancient Egyptians were skilled in making textiles, paper, baskets, mats, ropes, nets, sieves, sandals, brushes, fans, brooms, wases, bouquets and wreaths. These handicrafts are still common in the Egyptian country.

The textile manufacture in Egypt dates back to the Neolithic Age. Cloth remnants found in the Fayoum and Badari tombs show that the Ancient Egyptians were skilled in weaving linen cloth. The writer speaks in detail of weaving in

in Fayoum. The Mawal, Magrooda and Shettewa are forms of folk song.

Folk songs in Fayoum are closely related with occasions. They differ from one place to another. Around the Lake of Karoon folk songs deal with fishing in the Lake. There are folk songs sung by the peasants while they are working in the fields.

The writer cites a folk song which is especially sungf or the circumcised boy anm which is recurred all over the country.

He gives also examples of love songs in Fayoum and analyse these folksongs in detail. The Magrooda, he says, differs in language than the other songs. The Bedouin dialect prevails over this form of folk songs. It is frequently accompanied with dance. It is usually sung in the marriage feasts in both the bedouin and rural societies. Dr. Morsi cites two kinds of the Magrooda, namely «Kaf Alarab» and «Magroodet elassa». He gives in detail the way in which the Magrooda is sung.

He then speaks of the folk tales in Fayoum. We find the «Sira of Hilaliya» and the «Sira of Alzir Salim». Only fragments of these Siras are narrated. In addition to the siras there are many folk tales of different kinds.

He concludes his article by saying that folklore in Fayoum show that the folk society knew many forms of folk tradition which reflect their life, conduct, customs and traditions.

AN INTRODUCTION TO FOLK ART

by

Hassan Soliman

In his article Hassan Soliman traces the origin of art and civilization. He gives in brief man's endeavours to control the environment.

He then speaks of the primitive art. He deals with the inscriptions on ivory chips, horns and stones as well as the inscriptions on the walls of caves. Those inscriptions show the problem which the primitive man, faced. He felt a keen desire to domesticate the animals. The writer is of opinion that primitive art determined the roots of folk art, its aspects and kinds.

He then proceeds to speak of art in the rural and pastoral Societies. Religious and mytths were closely related to each other. There were two kinds of art. The first fulfilled a religious purpose and the second expressed people's feelings and responded to their daily needs.

Folk art, says the writer, developed to satisfy man's needs.

The writer then deals with the influence of materials in the development of folk art. He speaks, in brief, of folk arts in the Pharaonic, Coptic and Islamic periods.

He is of opinion that only the folk artist can create a folk art. He advises the conscious cultured artist not to endeavour creating folk art and to try to develop the social values.

writer gives in detail the geographical characteristics of this lake. He traces its history and says that the Pharaohs made use of this lake by keeping water in the lake of Morris.

Dr. A. Ismail then deals with «Bahr Youssef». It is not only one of the Nile tributaries but also it supplies the Great River with water.

To the south west of Fayoum Depression lies the Valley of Rayan. Both are separated by a barrier of lime stone.

Fayoum witnessed one of the cultures of the Neolithic Age. People practiced cultivation, fishing and hunting.

In the Pharaonic era Fayoum was an important country. Many urban centres such as Hawara and Allahoon were constructed.

The Greeks called Fayoum the New Macedonia. They constructed many towns. The writer says that there are fourteen villages in Fayoum which still bear Ancient Greek names.

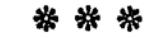
The Governorate of Fayoum comprises five administrative districts, namely Fayoum, Abshawai, Atsa, Sannoures and Tamia.

He proceeds to Fayoum population and then gives a detailed description of its soil. He speaks of Fayoum products in brief.

In Fayoum baskets are made of palm leaf stalks and fronds. The village of Aalam is famous of its decorated baskets.

Many families in Fayoum are of an Arabic origin. They have migrated and settled in Fayoum since many centuries.

There are tribes which belong to Kahlan, Morad, Beni Kelab and Beni Selim. The writer concludes his article by asserting that there are many folk arts in Fayoum.



FOLKLORE IN FAYOUM

by

Dr. Ahmed Morsi

Folklore in Fayoum is a living force. This country is rich with its folklore. It is characteried with variations in the human elements. Students call Fayoum «Little Egypt».

Peasants live together with Bedouins of various origins.

The writer deals first with the proverbs in Fayoum. He says that they resemble the proverbs recurred in other regions of Egypt. Nevertheless, proverbs in Fayoum are characteried with special expressions. They reflect the old competition between peasants and Bedouins. There is, however, a great resemblance between proverbs attributed to Bedouins and those ascribed to peasants. Dr. A. Morsi cites a number of proverbs recurred in Fayoum.

He then speaks of the riddles in Fayoum. They take many forms and have special functions. He gives twenty riddles compiled from Fayoum.

The writer then deals with folk songs

CULTURAL CHANGE AND ITS EFFECT IN THE DEVELOPMENT OF FOLK SOCIETIES

by

Fawzy Alanteel

In this article the writer continues his comparative study of culture.

He deals with acculturation and says that it does not only denote culture — borrowing but also it replaced the word «diffusion» used by anthropologists.

To clarify this dynamic process, anthropologists give as example the culture flow from China to Japan for about thousand years. Japan borrowed writing, minting, printing and Buddhism. Chinese took only the folded fan in change.

In the nineteenth century Japan opened the doors to the West culture.

Acculturation is the most characteristic factor in cultural change.

The writer speaks of the cultural areas and then proceds to the classification of human societies. Before the introduction of technological processes there were primitive communities who depended on gathering food such as Eskimos, Bushmen... etc. The writer describes the life in these communities and says that religion and family relations among them were complicated.

He then gives in brief the effects of the introduction of cultivation in the Neolithic Age. He proceds to speak of progress and recession.

It is not true to regard culture in a developed country as being different than that in a primite society. It is only different in degree.

He traces the history of minting through the ages. It is the surplus of products that creates the commercial exchanging in our Communities. Specialists play an important role in production. Lack of specialists in primitive societies resulted in creating a simple kind of luxury trade in tribal communities. Every man in the tribe is able to decorate, build, make tools... etc. Commercial activities are not necessary.

In the primitive communities services and essential commodities are in common.

The writer concludes his article by saying that every man in primitive communities has to work. He eats the same food as his fellows and participates in the same rites. At last he shares in the

* * *

FAYOUM... LAND AND PEOPLE

by

Dr. Ahmed Ali Ismail

Fayoum is one of the depressions in the West or Libyan Desert. These depressions are often lower than the sea level. They comprise the Oases of Siwa, Aldakhla. Alkharga, Albahariya, Alfarafra, in addition to Kattara Depression, the Valley of Rayan and Fayoum.

Its area is 12,000 sq. kms. The Karoon lake's area is 215 sq. kms. The

ARTICLES IN THIS ISSUE SUMMARIZED AND TRANSLATED

By AHMED ADM

CAIRO MUSIC IN THOUSAND YEARS

by

Dr. Mahmoud Ahmed Alhifny

The Fatimide Caliphs were fond of beautiful arts. Almoizz Lidin Allah encouraged the poets, artists and musicians. His son Tameem was a poet. Composers chose a number of his poems to be sung by famous singers.

Although Alhakim Biamr Allah prohibited amusements he encouraged the composers.

Palaces in Cairo were full of singers, cantatrices and dancers. Alzahir himself was a musician who could play on musical instruments.

Almustansir admired a certain cantatrice called «Nassab» and donated her one of the best gardens in Cairo, which was later named «The land of Tabbala». Ibn Maisera was one of his best singers. His minister Badr Algamali was also fond of singing. Among his cantatrices the writer cites «Safia» and «Aina».

Abou Alsalt Omaiya was one of the greatest philosophers in this era. He wrote a treatise on music.

In Alhafiz' Court there was a physician, who invented a certain drum, which could cure the patient. It is said that this drum remained in the abovementioned Caliph Palace until it was accidentally destroyed by one of Saladin soldiers. Music and singing flourished also in the Ayyubid and the Mameluke dynasties.

Dr. Alhifni says that the «Baladi» drum had a special significance in the ceremonies.

He then deals with the celebrations of the Mouled and Ramadan. He also speaks of the songs that were sung especially for pilgrims by their relatives or professional singers.

The writer deals with the «Awalem» who used to sing and dance in the marriage feasts. Professional musicians were called «Alatiya».

Reciters of the «Siras» used to sing in coffee-houses with the accompaniment of the rebab.

Stanzas played an important role in singing and Arabic music.

The «dobeet», «Kassida», «mawalia», and folk songs are considered documents that show the Egyptian art in the last century.

The musical instruments used in that time were the lute, «Kanoon», violin, rebab, flute and tambourine.

Dr. Alhifni concludes his article by speaking of the composers and singers in the nineteenth and twentieth centuries. He mentions also the musical and theatrical achievements in Egypt since 1952 Revolution.

EDITING AND PUBLISHING FOLKLORE

by
Dr. Abdel Hamid Younes

Human communities took care of folklore and set apart funds and enacted laws to protect it from extinction and forgery.

Archaeologists knew that temples, ruins and inscriptions cannot accurately depict the civilization of communities. It was necesary to find new elements to Thus folklore was regarded essential as supply the lack and elucidate the obscure. monuments to give a thorough knowledge of any covilization.

The writer points out the laws enacted to organise excavations and maintenance of monuments.

He then speaks of the methods followed to edit the written intellectual heritage. It is necessary to collect the maby specialists. Moreover all the other nuscripts and keep them to be examined copies of these manuscripts must be looked for in order to compare the texts with each other.

Communities take care of their cultural tradition because of the close relation between this tradition and their cultural origins and in order to know, consciously or unconsciously their position in history and civilization.

In the first stage of archaeology there was not a demarkation line ebtween the «curio» and the monument. Folk tradition, however, comprises both what is rare and what is not.

Dr. Younes is of opinion that we must make use of the experiences of archaeologists, taking no account of the development of folklore and maintaining the discovered material.

It is necessary to protect our floklore from intruders who look only for the «rarity». We must protect it from forgery either by force of the law or by stipulating certain qualifications to be acquired by those who take charge of editing and publishing it.

We have achieved a great deal in collecting, classifying and studying the folk data. We have to-day a great number of trained specialists Who can differentiate between what is genuine and what is not.

The editor calls for :

1) Training a number of students to detect, collect and classify the folk data.
2) Maintenance of the folk data, collected by experts, and giving permission to copy and transmit it within certain limits.
3) Integration of the efforts exerted in the field of folklore to protect it from extinction and repetition.
4) Defining the specialised organisations which are permitted to collect, maintain and display folk materials.

The interest in folklore increased in the last few years. Folklorists have to collect the folk data and protect it at the same time.

He concludes his article by saying that there are salient marks on the way. First the Arabic peoples began to establish institutes and centres for folklore. Second the universities are taking much interest in Arabic folklore. Third, the response to the necessity of planning and cooperation between the Arab scholars. Fourth, the Organisation of education, Culture and Sciences in the Arab League responded to the call of folklorists and began to take care of folklore.

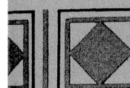
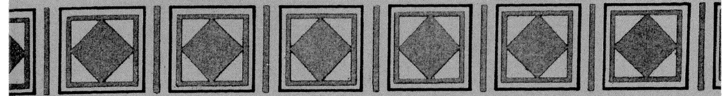
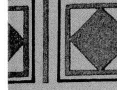


A QUARTERLY MAGAZINE
Office : 5, 26 July Street

No. 16
MARS 1971

رقم الايداع بدار الكتب ١٤٤/١٩٧١


الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر



العدد ١٧
يونيو ١٩٧١
الثمن ١٠ قروش





وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

العدد السابع عشر – السنة الخامسة
يونيو ١٩٧١

فهـــرس

لوحتا الغلاف

تمثل بعض من الاساطير الشعبية التي تحكي سيرة أبو زيد الهلالي وعنتره بن شداد وهي من ابداع الفنان الشعبي مستلهما الموتيفات الشعبية في تكوينات جريئة وحرة ، تؤكد أصالة الفنان الشعبي وهي من تصوير الفنان سعد كامل .

الدستور الدائم والتراث الشّعبى

الدكتور عبد الحميد يونس

لقد مضى الزمن الذى كان التراث الفكرى فيه مقصورا على قلة من الناس ، تزعم لنفسها وللآخرين أنها تملكه وحدها ، فهى التى ألفته ، وهى التى يحق لها أن تفيد منه ٠ ولعل التقدم الذى أصابته المجتمعات الانسانية ، فى تطوير وسائل اكتساب المعرفة وابتكار وسائط جديدة لاتصال الأفراد بعضهم ببعض،قد محا ذلك التمييز القديم ، بين صفوة متعلمة وكثرة تفتقر حتى الى المعارف الأساسية فى الحياة ٠ ولقد أعانت الدراسات الانسانية على تصور أكثر واقعية للكيان الاجتماعى لأية مجموعة مترابطة من الناس فى اطار بيئة جغرافية وثقافية محددة ٠

والشعوب تحس ذاتيتها العامة وينبض وجدانها وكأنه قلب واحد فى المواقف التى تتصل بكيانها أو مصيرها ، وتمر بما يشبه لحظة الاشراق عند الأفراد فى هذه المواقف العظيمة ٠ وتتذكر المعالم البارزة فى تاريخها الثقافى والحضارى ،وتستشعر فضائلها ومزاياها ،وتستحدث التوازن بين الأفراد والوحدات ، من أجل تدعيم الكيان وتأمين المستقبل والشعب المصرى يمر فى هذه الأيام بفترة ،يقوى فيها احساسه بالذات العامة ، ويستجمع فيها فضائله ومزاياه ، التى احتفظ بها آلاف السنين ، ويعتصم فيها بأعرافه وتقاليده ، التى صهرتها التجارب ، وعمقتها المثل والأهداف والقيم ، التى جعلت له مكانا ظاهرا فى التاريخ وفى الحضارة ٠

التراث الشعبى

وليس هناك أقوى من التراث الشعبى فى تدعيم العلاقة بين الأفراد والوحدات ، وبين المجتمع فى صورته الشاملة ، ذلك لأن ميراث الجماعة يقوم على عناصر روحية ومادية ، ولعل الجانب الروحى والمعنوى أقوى وأهم من الجانب المادى ٠ وما أكثر الأعراف والتقاليد التى تحافظ على سلامة الكيان الاجتماعى بأسره ، وتقوى الاحساس بالانتمائية عند الأفراد والوحدات وتدعم الروابط بينها وبين المجموع ، وتضبط الخطى ، وتنسق بين الجهود ، وتختزن التجارب والمعارف ، وتوصل القيم الانسانية العليا ، فى جميع النفوس وجميع الضمائر ٠

واذا كنا نستعمل اليوم مصطلح « الثقافة » بالمعنى الخاص ، الذى يمنحها كيفا مميزا ، فان ذلك لا يمنعنا من الالحاح على المعنى العام لهذا

المصطلح ، وهو المعنى الذى لا يجعلها مقصورة على المتعلمين فى المعاهد والكليات ، ولا يجعل اكتسابها محصورا فى وسيلة واحدة هى القراءة والكتابة . ان الثقافة بمعناها المتسع تشمل جميع المعارف والخبرات ، التى يحصلها الانسان ـ أى انسان ـ من اطاره الاجتماعى ، بجميع وسائل اكتساب المعرفة ، كالمحاكاة والتجربة والخطأ والتلقين المباشر وغير المباشر ، وهى حظ مشترك بين الجميع ، على اختلاف الاعمار والمهن والبيئات والطبقات . وعلى هذا الاساس تكون الثقافة الشعبية هى المحصلة الكاملة للمعارف والخبرات عند جميع أفراد الشعب ، ويكوّن التراث الشعبى هو تلك الحلقات الحية ، التى استطاعت البقاء والتطور والنمو ، واستوعبت الأعراف والتقاليد التى تؤكد الانتمائية وتدعم الوحدة الوطنية ، وتجسم المزايا والفضائل والقيم الانسانية العليا فى الوقت نفسه .

وعندما يقوى احساس الشعب بذاته ، وهو يعمل على تسجيل المبادىء الاساسية ، التى يرتضيها لدستوره الدائم ، فانه انما يستخلص المثل والقيم ، التى حافظت على انسانية الشعب على مدى التاريخ ، ويثبت الفضائل والمزايا التى اختص بها بين الجماعات والشعوب . ويعتصم بالأعراف والتقاليد ، التى وصلت بين أفراده ووحداته ، على أساس من التكافل والتعاون ، مع الموازنة بين الفرد وبين الجماعة ، وبين الوحدات والهيئات ، التى تقوم من الشعب أو الأمة مقام الجوارح من الكائن الواحد .

ولقد أدى تجاهل بعض المتعلمين فى الأجيال الماضية للتراث الشعبى ووظائفه الحيوية والاجتماعية الى خطأين كبيرين ، كان لهما نتائج وخيمة : الأول أن تلك الاجيال تصورت ، بعد ثورة ١٩١٩ التى دافع بها الشعب عن وجوده واستقلاله ، أن الدستور قالب خارجى يشبه الزى الأوروبى وأنه يستعار من بيئة أخرى، تجهله تمام الجهل . ولا نزال نذكر أن المعارضين لدستور عام ١٩٢٣ كانوا يقولون صراحة أنه

« ثوب فضفاض » ، أى أنه أكبر من أن تفيد منه الأمة ، ونسى أولئك وهؤلاء أن الشعب المصرى ، كغيره من الشعوب ، انما عاش تاريخه كله على طوله ، وتعدد أحداثه ، وهو يعتصم بمبادىء أساسية تصون وجوده وتقوى الاحساس بالانتمائية عند كل فرد من أفراده ، وتحافظ على القيم الانسانية العليا ، وما نريد أن نستعيد علاقة الشعب المصرى ببزوغ فجر الضمير الانسانى وما نريد أن نستعيد الانتفاضات المتكررة ، التى قام بها شعب مصر ، منذ العصور القديمة الموغلة فى القدم • أما الخطأ الثانى الذى تورط فيه بعض المتعلمين من الاجيال الماضية فهو استعلاؤهم على التراث الشعبى واحتقارهم لأعرافه وتقاليده ، وتصورهم أن صفة الشعبية تعنى التسفل والهبوط ، وتدل على شارة من شارات التخلف والجمود • وليس من شك فى أن هؤلاء قد خضعوا عن غير وعى منهم فى الغالب لما أراد الاستعماريون بثه فى النفوس من موازنة خاطئة بين شرق وغرب •• بين سلوك وسلوك ، أو بتعبير أدق بين ثقافة وثقافة • وفاتهم أن المجتمع نفسه يختبر العادات والتقاليد بلا انقطاع ، كما أن ثقافة الشعب تتسم بالمرونة بحيث تنفض عنها ما لم يعد صالحا ، وتعدل ما يصلح للتعديل ، وتضيف ما تحس بالحاجة المتجددة اليه •• وليست العادات والتقاليد شارة جمود ، ولا علامة انحطاط ، ولكنها تقوم بوظائف حيوية واجتماعية ، تدعيما للأواصر وصيانة للقيم ، واختزانا للمعارف والتجارب ، وحماية للوجود ، ودفاعا عن الاستقلال •

ومن دلائل التوفيق أن الدعوة الى وضع دستور دائم لشعب مصر تجىء فى وقت ، تقدمت فيه الدراسات الانسانية بصفة عامة ، والدراسات الاجتماعية بصفة خاصة ، بل ان المباحث القانونية قد أصبحت فى هذه الايام ، تسير على منهج العمل الميدانى ، الذى يستشف القواعد والعلاقات من سلوك الافراد والوحدات • وليس من شك فى أن الشعب ، باعتباره صاحب الحق الأول فى موضوع الدستور ، سيستخلص المبادىء الاساسية من تجاريبه وخبراته ، التى بلورتها ثوراته على مدى التاريخ ، ومن تراثه الشعبى ، الذى استوعب حصيلة معارفه ومثله وقيمه وفضائله • وستصبح للعادات والتقاليد ، التى استطاعت البقاء والتطور ، من الدعائم التى يفيد منها الشعب الذى يكبرها فى تسجيل دستوره الدائم •

العادات والتقاليد

ولقد صدر الرئيس أنور السادات عن ضمير الشعب وهو يتحدث اليه عن الدستور وما ينبغى أن يكون عليه • وليس أدل على أن مصر تمر بما يشبه لحظة الاشراق عند المتصوفة من احساس الواحد بالكل ، واحساس الكل بالواحد فى هذه العبارات التى تجعل ما ينبغى أن يكون مستمدا من التجربة الموصولة للأمة ، ومن الاعتراف الواقعى بأعرافها وتقاليدها •• قال الرئيس : « •• **وعندنا تجربة ، عندنا تجربة بقالها ١٩ سنة ، ثورة ٢٣ يوليو مرت بتجارب ومحن ، وازمات ، وخرجت منها منتصرة قوية ، بفضل صلابة الشعب عندنا تقاليد مبنية عبر آلاف السنين • عندما قبل كل شىء وفوق كل شىء رسالة الايمان •• اتعلمنا أن لو أراد البشر كلهم ان يصيبوا أى واحد بشىء لا يريده له الله ما اصابوه أبدا •• اتعلمنا ، بتعلمنا رسالة الايمان أن أرضينا طيبة وطاهرة وتستحق منا ان احنا نحبها ونقدسها وندافع عنها ونتفانى فيها •• اتعلمنا أيضا أن بتجتاح العالم النهارده موجات تحت اسم العلم جرفت شعوب الى مادية رهيبة ضاعت فيها القيم وضاعت فيها الأخلاق ، احنا مانقدرش نعيش من غير قيم ولا أخلاق ، لأن دا الايمان فى ديننا •**

عاوز واحنا بنحط الدستور ـ وأصلكو انتو اللى حتكلفوا بوضع الدستور زى ما حقول لكم دلوقتى ـ عايز واحنا بنحط الدستور نرجع للقرية أصلنا ونعرف ان فيه ((عيب)) لأن فى القرية

هناك علمونا لما نشأنا ان فيه حاجة اسمها العيب .

نعرف ان فيه حدود ، نعرف ان فيه حدود لكل شيء مهيش سايبة ، موش كل شيء سايب ، ابدا ، نعرف اننا كلنا لما بتبقى العيلة فى القرية رب العيلة فيها راجل حازم ، بتبقى العيلة محترمة فى القريه ، بنعرف كمان ان القرية بتبقى كلها روح واحدة ، لما بيحصل ميتم يأجلوا الفرح علشان ما يسمعوش الزغاريد التانيين وبنعرف ان يوم ما بيحتاج واحد علشان يحرث ارضه بيقوم زميله يودى بهايمه ومحراثه ويروح يشتغل وياه ويساعده .

عايز الدستور يتفصل على كده مش للقرية . لا ، انا عايزه يتفصل علشان مصر كلها تبقى قرية واحدة فى هذا الشهر .. مفيش مكان لا للعيب ولا للتسيد .. القيم ، الوفاء ، لازم الوفاء كل من يؤدى لهذا البلد خدمة لازم ترد له بوفاء وكل ما يسىء الى هذا البلد لازم يعامل .. »

وهذا الاكبار من شأن التجربة الشعبية والعادات والتقاليد الشعبية انما يصدر عن الوحدة المتكاملة التى احتفظ بها الشعب حماية لوجوده وهي وحدة تدعمها أعراف وتقاليد أقوى من كل قانون وضعى ، ذلك لأنها تقوم بوظيفتين حيويتين ، هما حماية الوجود ومسايرة التطور ، وفيهما توازن دقيق بين الثبات من ناحية والتغير المستمر بفضل التقدم وما يثمره من ابتكار وتجديد من ناحية أخرى . والمبادىء الأساسية ، التى يقوم بها الدستور ، هى التى تعترف بشخصية الفرد وانسانيته وتؤكد انتماءه لمجتمعه الكبير ، وتبرز ملامح الامة وأبعادها الحضارية والثقافية . وفيها من الضوابط فى الأوامر والنواهي مايضبط الخطى ، وينظم العلاقات ، ويحدد أسس المعاملات وهى تتجاوز الجوانب المادية ، الى الناحية النفسية والروحية لأنها تستوعب مراسيم وتعابير ، تجعل المشاركة الوجدانية أقوى وأثبت من أى صورة من صور التعامل المادى الخالص .

وليست هناك مبالغة ما فى تكرار القول بأن الشعب يمر فى هذه الأيام بلحظة اشراق ، ذلك لأنه يواجه معركة مصير ، تجعله شخصا واحدا فى الدفاع عن الحمى ، ويواجه فى الوقت نفسه موقفا يتطلب منه أن يعيد توجيه خطواته على طريق التقدم ، وكل من الموقفين يجعل الشعب قوى الاحساس بذاتيته العامة ، ويجعله حديد البصر ، قادرا على التمييز بين من هم معه ومن هم عليه .

ولا بد من أن نتذكر ، ونحن نستخلص المبادىء الاساسية التى يتضمنها دستور دائم أن الأعراف والتقاليد ليست ولا يمكن أن تكون عائقآ فى وجه التقدم وهذا يستتبع بالضرورة أن نواجه الكيان الاجتماعى مواجهة واقعية ، مبرأة من الهوى والانحراف والمبالغة . ولو فعلنا ذلك لاستطعنا أن نميز بين العادات والتقاليد التى تستطيع البقاء وتلك التى حكم عليها المجتمع نفسه بالانزواء ، حتى يسقطها عن كيانه . وسنصبح قادرين أيضا على التمييز بين البقايا والرواسب التى فقدت وظائفها وأصبحت كالندبة الأثرية فى الأجسام وبين العادات والتقاليد الحية الفعالة المؤكدة للروابط والمؤصلة للقيم .. انها تدفع الى التقدم وتستوعب الجديد الصالح القادر على البقاء وتفيد من الروافد الثقافية ، وتتمثل العناصر الجديدة كتمثل الغذاء بلا جمود وبلا تعصب لا جدوى منه .

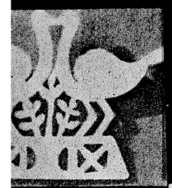
والمتخصصون فى التراث الشعبى يضعون خبرتهم ونتائج دراساتهم وكل ملاحظاتهم فى خدمة الشعب ، الذى نجموا منه ، ووقفوا جهودهم على تسجيل معارفه وخبراته ومثله وقيمه وسائر ضروب سلوكه ، وما ينشعب اليه من وحدات . وهم يسجلون أن هذه المرحلة تختلف عن المراحل السابقة فى التعرف الواقعى الصحيح على تراث الشعب . ولم يبق أحد يستطيع أن يتجاهل الثقافة الشعبية وما لها من أصالة ، وما تستوعبه من أبعاد حضارية ، وما تجسمه من قيم وأهداف انسانية .

« د . عبد الحميد يونس »

الفنون الشعبية في مصر

والخطة المقترحة لرعايتها.. والنهوض بها







الدكتور عبد الرزاق صدقي

يعد الدكتور عبد الرزاق صـدقي من أبرز الرواد الذين عنوا بالتراث الشعبي، واليه يعود الفضل في ارساء دعائم المتحف الزراعي، الذي أصـبح من المتاحف النموذجية النوعية في العالم ، ولم تشغله المناصب العامة التي تولاها في مصر والخارج عن متابعة العنـاية بالتراث الشعبي بصفة عامة ، والفنون الشعبية بصفة خاصة ·

وفي كل منصب من هـذه المناصب كان يتجه الى الفنون الشـعبية بالدعوة والاقتراح والتشجيع · وله دراسات في هذا المجال تدل على سعة اطلاعه وتخصصه ·

والمحرر يذكر محاضراته القيمة التي ألقاها بمتحف الفن الحديث سنة ١٩٥٥ وفي مؤتمر الفنون الشـعبية الذي نظمته وزارة التربية والتعليم عام ١٩٦٩ ·

وفي مقر اتحاد أساتذة الفنون عام ١٩٧١ · والتقرير الذي تنشره مجلة الفنون الشعبية في هذا العدد حصيلة خبرة ودراسة وتخصص · المحرر

يدعوني الى تكرار الكتابة عن الفنون الشـعبية في مصر والخطة المقترحة لرعايتها والنهوض بها أني أحببت الفن الشعبي بكل كياني وامتلأ بـه وجداني منذ الصغر بفطرتي وطبيعة نشأتي في أعماق القاهرة في حي تنبض الحياة فيه بشتى الوان الفنون الشعبية في الصـاغة والنحاسين وخان الخليـلي والخيمية والموالد والمواكب وفي حلقات الذكر ومجالس الغناء وليـالي المواويل وغيرها وغيرها ، كما كان لي شرف الاندماج العملي في أعمال فنية شعبية سواء وحدي أو مع زملاء أفاضل منذ أكثر من ثلاثين عاما ، ولكن المسرح لم يكن معدا بعد ولم يكن يهتم بالفنون الشعبية الا نفر قليل ليسوا من ذوي النفوذ أو المال ·

ثم اشتغلت بالزراعة وخـدمة أهل الزراعـة فعاشرت الريفيين واندمجت في حيـاة الـريف وأحسست بعمق الفن الريفي بكل نواحيه ولاشك ان بلدا مثل بلادنا الزراعية العريقة في الزراعـة لابد وان يكون فنها الشعبي أبعد هـذه الفنون عراقة وأعمقها أصالة · ثم سافرت الى الكثير من بلاد العـالم من أقصى الشرق الى أقصى الغرب وأدركت شأن الفنون الشعبية في كل منها ومدى انتشارها وأثر المدنية والثورة الصناعية المتوقع على انكماش هذه الفنون وتدهورها وكيف هبت بعض البلاد في وجه هذا الخطر فعملت في اصرار على وضع التخطيط اللازم لانقاذ فنونها الشعبية وضمان ازدهارها · فلم تكسب فقط اسـتعادة تراثها ومناط فخارها مصـدر القيم الروحية في حياتها بل أفادت فوق ذلك أن أصبحت هذه الفنون تدر عليها الملايين من الجنيهات سنويا في تصدير منتجاتها التي تهافتت عليها البلاد الصناعية الغنية للتعويض به عما تحسه من فقدان هـذا العنصر الجمالي في حياتها المادية المتعجلة ·

وهكذا تكون حالة كل أمة تفقد تراثها من الفن الشعبي فانه مهما يكن من ثرائها وعظمتها الصناعية تحس في نفسها الضياع لفقدانهـا الجذور التي هي لكل أمة منبع الحياة للخالدين ومصدر الوحي للملهمين ·

كان الفن مصاحبا للانسـانية منذ نشأتها ، فلسنا نعرف زمنا معينا من الأزمنة حتى في أعماق التاريخ السحيقة ، كانت حياة الانسان فيه خلوا من الفن في صوره المتعددة المنوعة · فالحياة والفن كانا متلازمين دائما بحيث لا نكاد نتصور حيـاة بلا فن · بل أكثر من ذلك وأهـم أن الفن كان جزءا من حياة الانسان اليومية يعينه في صراعـه من أجل البقاء ، ولم يكن بطبيعة الحال يسـميه فنا ، فقد كان جزءا من نسيج حياته فنجد الانسان البدائي الذي كان يأوي الى الكهوف في الجبال لتحميه من غوائل الجو والوحوش ، يغطي جدران كهوفه بالرسـوم الرائعـة للحيوانات والبشر ، وكانت هذه الرسوم عنده من وسائل السـحر للوقاية من أعـدائه ، أو لتمـكينه من اقتناص فريسته ، وبالجملة كانت فنونه تعبيرا فصيحـا عن معتقداته الوسيطة مع فكره وأحاسيسه على مر الزمن ·

هذا من الناحية العقائدية ولكن الى جانب ذلك كانت هناك الحاسة الجمالية عند الانسـان ولم يقنع الانسان البدائي بأن يكون سلاحه في الصيد والقتال قاطعا ماضيا فحسب بل عمل كذلك على أن يكون جميلا وكان هذا هو الشأن بالنسبة لأوعية الطعام والسلال وكافة الأدوات التي كان



يستعملها فى حياته اليومية ، اذ حاول أن يجعل من كل ما يحيط به شيئا جميلا ، وهكذا كانت نشأة ما أسميناه بالفن البدائى ، وعندما تحكم الانسان البدائى فى بيئته واستأنس الحيوانات ومارس الرعى تجلت لنا رسومه الرائعة عن هذه الحيوانات والطيور بقطعانها وأشكالها المتنوعة الصور .

تم عرف الانسان الزراعة وبدأ لأول مرة يعرف الاستقرار وكان تأثره بالبيئة والحياة الريفية عميقا للغاية ، انعكس فى تعبيرات فنية وكان الفن الريفى ، ولم يكن هذا غريبا فان طبيعة العمل الزراعى خير معين على نشأة هذا الفن . فالزراعة موسمية لاتستغرق من الفلاح الا وقتا قصيرا ، فكانت فترات الفراغ تتخلل المواسم الزراعية ، كما أن مواسم الفيضان والأمطار تغنيه عن العمل المتصل . فلا غرو أن تكون حياة الفلاح حياة تأمل وأن يكون للزراعة والبيئة المحيطة به ، والعوامل الطبيعية والاعتبارات الدينية والذكريات القديمة ، والتقاليد الموروثة ، صدى عميق فى انتاجه الفنى . ولما كان مصدر الانتاج الفنى فى الريف واحدا ، وكانت العوامل التى تؤثر فى نفسية فنان الريف متقاربة ، كان التشابه الذى نلحظه فى هذه الفنون فى بلدان مختلفة من العالم ترتقى الحياة فى بعض القرى وتتطور لتصبح مدنا صغيرة فمدنا كبيرة ويستمر الفن فى صميمها ولكنه يتفاعل مع بيئته الجديدة ، فيكون الفن الشعبى ، وكل هذه حلقات من سلسلة متصلة من النشاط الفنى للمجموعة الشعبية بدائية كانت أم ريفية أم حضرية ، والتى تنعكس فى مرآته نزعات هذا الشعب الروحية والعقلية والاجتماعية ايجابية كانت أم سلبية ، ابتكارية كانت أم تقليدية ، كما كانت له سماته التى تنبع من أعماق أحاسيسه وانفعالاته ، وصدى لبيئته وتقاليده على مر الزمن .

والفنان الشعبى اجتماعى بطبيعة بيئته ، وأسلوبه الشعبى ، فهو يعيش ويعمل فى جماعات سواء فى الحقل أو القرية أو المدينة ، ولذلك يغلب على فنه الاحساس الجماعى . فقلما نجد فى انتاجه الفنى تعبيرا عن أفكار فردية ، وهو حين يبتكر يشبع غريزته الفنية ولا يطرق الا الموضوعات التى يعرفها معرفة تامة ، والتى تتجاوب مع احتياجات المجتمع الذى يعيش وسطه .

ومن أهم مميزات الفنان الشعبى أنه محافظ .

فالاشكال التى ينتجها كثيرا ما تسير على وتيرة واحدة فلما تتطور ، لذلك يندر أن نجد بينهم شخصيات متميزة لما هو الحال فى الفنون الفرديه ، والفنان الشعبى يتحرك فى حلقه ضيقه ويلجأ الى الابتكار اذا تناول موضوعا جديدا لم يتناوله من قبل ، أو اذا اراد اشباع رغبه جديدة ، وكثيرا ما يعتمد الفنان الشعبى على الاشكال المسطحه والرسوم التخطيطيه المستمدة من بيئته الطبيعيه • وقلما يهتم بقواعد المنظور والرسم عند الفنان الشعبى يتميز بالواقعيه العمليه اكثر مما يعتمد على الواقعيه البصريه ، والفن عنده تعريف للامور بواسطة الرسم بدلا من الكلام ، فهو يبين أحيانا فىصورة واحدة عدة أحداث لايمكن مشاهدتها فى آن واحد ، وهو يحذف العناصر التى تبدو له عديمة الأهمية ، كما أنه فى اهتمامه بالواقعية العقلية يرسم المرئيات وغير المرئيات ، كما يشاهد فى رسوم الأطفال والانسان البدائى •

ومصر أم الحضارة نشأت فيها أقدم زراعة وأرفع مدنيه على ضفاف النيل وكان من الطبيعى أن يكون فيها ذروة الفن الشعبى بكل اطواره من بدائى وريفى وحضرى وبكل الوانه التى نبعت من اسلوب الحياة والمعتقدات الدينية والتقاليد العريقه ، وقد استمرت هذه الفنون تتوارثها الاجيال على مر الزمن وتضيف اليها المعتقدات الجديدة وتتحرر من بعض التقاليد القديمة ، ويرتفع بعض هذه الفنون ويتدهور البعض الآخر متأثرا بظروف الحياة المتغيرة •

ويجدر بنا هنا ان نسترجع الماضى بروعته الأخاذة •

لقد كان طبيعيا أن يكون الطين هو أول مادة تلمسها يد المصرى القديم الذى عاش على ضفاف النيل منذ آلاف السنين فهو أكثر الخامات وفرة ، كما أنه طيع بين أصابعه ، جيد الصفات ، ومنه صنع الفخار ، ولا يزال ما أبدعته يداه من أوان جميلة الشكل رائعة الزخرف موضع الاعجاب وصناعته مازالت تعيش بيننا حتى اليوم مع ما ألم بها من تدهور وعلى الرغم من اقتصارها على نماذج محدودة •

والى جانب الطين وجد المصرى الحشائش والاعشاب وسعف النخل ونبات البردى التى كانت تنمو بكثرة على شواطىء النيل وفى المستنقعات المحيطة به • فصنع الحصير والسلال وأطباق الخوص وورق الكتان • فكانت كالفخار جميلة التشكيل والزخرفة الى جانب استخدام الأصباغ والألوان الزاهية التى صنعوها من الخامات المتوفرة فى البلاد •

أما عن فن النسيج وحياكة الملابس فقد نشأت فى مصر من قديم الزمن وسمت الى مستوى رفيع، وكان الكتان هو الخامة الرئيسية وكانت أنسجته تتميز برقتها وسخاوتها ونقائها فتبدو كأنها خيوط الحرير ، وكان المصريون يردون مقدرتهم على الابداع والتفوق فى فن النسيج الى الآلهة ، وأن المرء ليحار كيف توصلوا الى النسيج الشفاف المتناهى فى الرقة بأدواتهم البدائية البسيطة •

وقد استمر بعد ذلك ازدهار النسيج **فى الفن القبطى والاسلامى** وزرعت مصر القطن الى جانب الكتان ولكن للأسف كانت تصدر الخامات وتستورد الأقمشة حتى أفاقت الى ضرورة التحرر الاقتصادى فعادت الى النسيج بكل قوة ولكن ما زالت أسيرة النقوش والزخارف الأجنبية متغافلة عن روعة فنها الأصيل •

وهناك تشابه ملحوظ بين ملابس الفلاحات والملابس المصرية القديمة من حيث الزخرفة على الصدر والأكمام وحاشية الثوب •

ومن فنون **التطريز الريفية المستحدثة** نسيج التلى المزركش بالخيوط المعدنية والحريرية ، التى تصنع بأسيوط وسوهاج ، كذلك مناديل الرأس التى تعصب بها النساء رؤوسهن ويعتنين بزخرفتها واختيار ألوانها الزاهية الجذابة ، ولم يكن حق الرجال ضائعا من حيث فنون الملابس فكانت أصابع المرأة الرقيقة تحيك لهم زخارف الجلابية والقميص والسروال والطاقية والكوفية • وان يكن كل هذا فى طريقه الى الاختفاء بانكماش الاستخدام •

وكانت **الأنوال اليدوية** منتشرة على نطاق واسع تنتج الأقمشة ذات النقوش والألوان الرائعة للاستخدامات المختلفة من ملابس وغيرها • وقد بقى منها القليل وخير مثل لذلك نسيج نقادة وأخميم •

والى جانب ذلك كانت **الأنوال** التى تنسج الكليم من صوف الأغنام ، وقد اشتهرت بذلك محافظة أسيوط بالوجه القبلى والشرقية بالدلتا وكذلك المناطق الصحراوية ولكل منها طابعها الخاص من حيث اللون والنقوش الفائقة الروعة ، ولكن مما يؤسف له أن طابعه الفنى الأصيل بدأ يخلى السبيل لرسومات وألوان جديدة دخيلة •

أما عن صناعة الحلى وفن الصياغة عند المصريين القدماء فقد وصلت الذروة من حيث الاتقان والجمال ، اذ كانوا يصنعون الحلى الدقيقة الرائعة الجمال من الفضة والذهب • بل لقد اتقنوا فن المينا ذات الفواصل من سلوك الذهب الدقيقة ،

التى ملأت المسافات بينها بذوب الزجاج والاحجار ذات الألوان المختلفة الباهـرة ، وكذا الطـلاء بالذهب ، من فنون صـناعة الحلى حلى النسوة فى الريف والواحات ولا سيما العقود ذات الطبقات المتتالية والأنوان المتناسـقة والأقراط المتدلية المصنوعة من الذهب والفضة والخرز الملون كبيرة الشبه بحلى المصريين الأقدمين مما يدل على أصالة هذا الفن فى بلادنا • ولاتزال هذه الحلى تصنع فى مدن الريف والحضر ، وقد تسربت الى بـلاد العالم وتلقفته نساء الغرب اذ وجدن فيه جمـالا وذوقا رفيعا •

ومن المناسـب أن نذكر عمارة المنزل وأثاثه وحديقته •

ففى العمارة استخدم المصريون القدماء الألياف والنخيل والبوص المضفور فى بناء أكواخ شبيهة بالمـوجودة بمناطق الصـيد بالمـلاحة بجوار الاسكندرية ومنطقة أدكو ، ثم أصبح طمى النيل وخشب الأشجار المادتين الأساسـيتين فى بناء المساكن فى العصور القـديمة ، وقد ظلت كذلك خلال عصور التاريخ ذلك أن الأبنية المصنوعة من اللبن (الطوب) تعتبر جدرانها خير وقاية من أشعة الشمس المحرقة لأن هذا الطوب موصـل ردىء للحرارة ومن ثم كانت بالنسبة لمناخ مصر أليـق أنواع المبانى وأكثرها مناسبة •

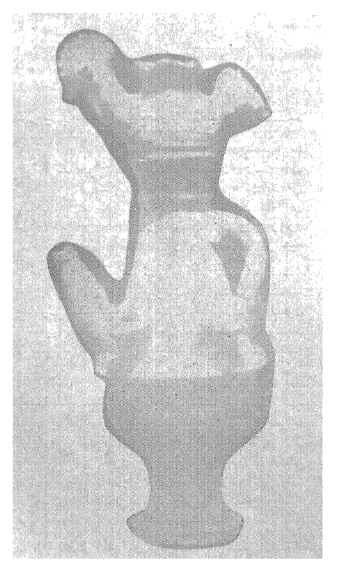
وكانت جدران المنازل تطـلى باللون الأبيض ويرسم عليها بعض رسوم لم يصـلنا منهـا الا القليل ، وكانت الرسوم التى تحلى الجدران من الداخل تقتصر على مناظر أكاليل الزهور المتنوعة• أما على الجدران الخارجية فكانت تزين فى بعض المواضع بألوان زاهية وكذلك اطارات النوافذ ، وكان يقوم وسط سقف المنزل ما يشبه الملاقف الحالية ليستقبل الريح ويزود الغرف الداخلية بالهواء البليل المنعش النقى ، وهناك غرف حمام ومطابخ ومخازن غلال مخروطية الشـكل ، وقد أبقى الفنان الريفى المعمارى حتى عصرنا الحالى على كثير من هـذه المعالم ، مثـل ملقف الهواء والنوافذ المرتفعـة ودروة فوق النوافذ (عنب) ويبدو لنا أن أبراج الحمـام الحديثة ما هى الا صوامع الغـلال المصرية القـديمة بعد تحويرها لتناسب استعمالها الجديد •

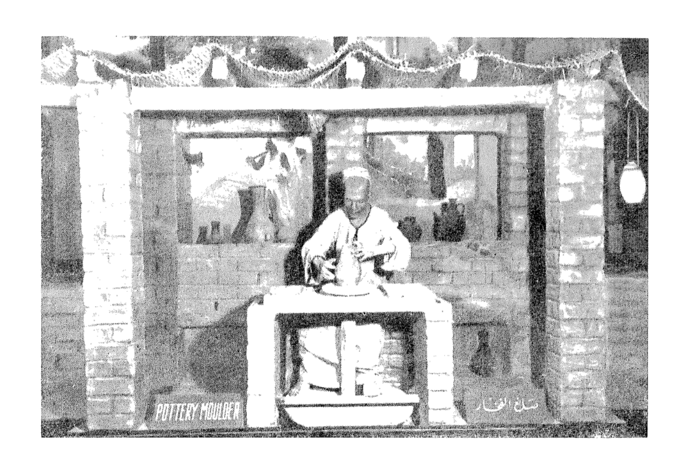
وكذلك فاننا نشاهد هذا الأسلوب المعمارى فى مبانى قرى مصر ونجوع النوبة وكذلك من حيث طلاء الجدران ، والنقش عليها بالرسم والشخوص•

وفى الأثاث كان الصندوق يحل محل الدولاب ومازال يستخدم الى الآن ويزين بنقوش متنوعة •

أما الأسرة والمناضد والكراسى فكانت تصنع من خشب الأشجار والجريد وكانت تربط بالالياف من نفس الخامات ، وقد استخدم المصريون الحصير لفرش الأرض ولأغراض الزينة •

وكان المصرى القديم يحب الحدائق ويهتم بها ، وذلك واضح من رسوم الحدائق كما هو الحـال فى بعض مقابر طيبة ، وعلى أحواض المياه الزاخرة بالنباتات المـائية كاللوتس وبأنواع عـديدة من الصور المائية • كما تحف بها الطرقات الظليلة بالأشـجار الوارقة المتعددة الأنواع • وللحديقـة مداخل بديعة ، ويحيط بها سور يجعلها متعـة خاصة بصاحبها وعائلته وأصدقائه ، وكان حب الزهور والنباتات المورقة من طبيعة الشـعب ، فحيثما يلقى المرء بنظره الى الآثار يجد زهورا ، فكانت باقات الزهر يقدمها الناس قربانا للآلهة ، وكانت التوابيت تحاط بأكاليل الزهر ، كذلك كانت زخـارف المنزل وزينته تتألف من عقـود





الأزاهير ومضفوراتها ، وكانت تيجان الأعمدة تتخذ أشكال الزهور وأوراقها .

ولا يزال هذا الحب للنبات والزهور يتمثل لنا حاليا فى يوم عيد شم النسيم كما يبدو فى حرص الناس على تناول البصل الأخضر والخس والملانة وقضاء ذلك اليوم فى الحدائق بين الزهور وكذلك يتمثل هذا الحب للزهور والنبات فى العيد المسيحى المعروف بأحد السعف عند الأقباط .

وبالرغم من أن موضوعنا هنا يختص أساسا بالفنون التشكيلية الا أننا لاشك ندرك أن الفنون الشعبية عموما وحدة يكمل بعضها البعض ، ولذلك لا بأس من أن يتطرق حديثنا الى الفنون الموسيقية

وتشتمل على الموسيقى والرقص والغناء ، وقد كانت هذه الفنون على جانب عظيم من الثراء عند المصريين الأقدمين حيث استخدموا آلات موسيقية غاية فى التطور والتنوع حتى ان بعضها ما زال مستخدما فى الفرق الموسيقية العالمية وان اختفى من الموسيقى المصرية كالهارب والفلوت والكارينت والبيكلو والجلاجل (الشخاليل) ، وأنواع مختلفة من الطبول وآلات الموسيقى النحاسية .

أما الغناء فقد كان لنا ذائعا فى مصر القديمة، وكان منه الغناء الفردى وفرقة المنشدين وكانت له مناسبات عديدة كالولائم وعند تقديم القرابين فى المعبد الى جانب الأغانى الريفية أثناء الحرث والحصاد وصناعة النبيذ وغيرها .

ولقد قطعنا هنا فيما تقدم من الفقرات رحلة سريعة خاطفة عبر العصور السحيقة القدم منذ ظهور الانسانية وعرضنا لمحات من شتى الفنون بألوانها المتعددة وأشكالها المتطورة التى صاحبت الانسان منذ البداية وكانت جزءا أساسيا من حياته فى مختلف المراحل ، ففى المرحلة التى كان فيها يقطن الكهوف ويصيد الوحوش كان الفن البدائى الذى يبهر العالم عندما كشف عنه الباحثون مؤخرا ، ثم عندما انتقل الانسان من حياة التنقل فى الأرض من مكان الى مكان فى طلب الطعام ، الى معرفة الزراعة والاستقرار ليفلح الأرض فكان الفن الريفى وأخيرا عندما أقام المدائن وسكن الى حياة أكثر تعقيدا ورفاهية فكانت حصيلة كل هذه الفنون الفن الشعبى الذى يمثل تراثه وقوميته وقوام شخصيته ومن ثم كانت حياة المصرى الى ما قبل الاحتلال الانجليزى الحديث مليئة بفنون أجداده القدماء وجيرانه العرب ، وهى تتغلغل فى نواحيها من زينته وملبسه ومسكنه وأثاث بيته

وفيما يمارسه من موسيقى وغناء ورقص وبصفة خاصة فى تعابيره الفنية ذات الطابع القومى العريق ثم جاءت المدنية الحديثة بطبيعتها المعقدة وحركتها السريعة التى لا تتيح للناس الفرص الكافية لتذوق الفنون واستيعابها والعيش بها ومعها بسبب انهماكهم المستمر فى العمل للحصول على تحسين معاشهم وتوفير حاجياتهم وذلك الى الحد الذى شغل كل أوقاتهم وطغى على تفكيرهم حتى كاد البعض لا يدرى من الفنون غير اسمها فى هذه الغمرة ، غمرة انشغال الانسان بدنياه المادية ، انفصل الفن عن الحياة العامة وأصبحت ممارسته والاستمتاع به بابا من أبواب الترف . ثم جاءت الثورة الصناعية الكبيرة كنتيجة حتمية لتقدم العلوم والمخترعات الآلية ومع أنها فى ذاتها خير للبشرية فقد كان من آثارها الجانبية اختفاء الكثير من الفنون الشعبية وتدهور البعض الآخر، ولم يكن ذلك دون مبرر فقد حدث هذا بسبب انغماس الانسان فى الحياة المادية واهماله للقيم الروحية والجمالية كعنصر أساسى للحياة السعيدة .

ولكن هذا التدهور ليس طبيعيا وليس من الطبيعى استمراره ــ فالفن الشعبى أشد أصالة وأعمق قرارا من أن ينمحى ويضيع بل هو باق بقاء الشعب نفسه لأنه تراثه العريق وغذاءروحه ومن ثم فهو التعبير الفطرى والجمالى لأحاسيسه الصادقة العميقة مهما تطور ظاهر التعابير .

اذا كنا قد أهملنا فننا الشعبى فى الماضى واستبدلنا به فنون وتقاليد غريبة عنا فقد يكون هذا مرجعه الى أننا لم نتمتع بحريتنا كاملة ، وكان الاستعمار يسيطر علينا فنجمت عندنا عقدة النقص واحتقرنا فنوننا واندفعنا الى تقليد الغرب صاحب السلطان أما الآن وقد نلنا العزة والكرامة فقد أصبحت قوميتنا دعامة لقوتنا وأصبح من الضرورى أن يكون فننا شعبيا قوميا خالصا وأى محاولة مفتعلة لاحياء الفن الشعبى أو تطويره بشكل يخرج به عن طبيعته الاصلية نتيجتها الفشل التام . اذ أنها تقضى على صدق التعبير وتلقائيته ونضارته التى هى قوامه ،ولكن ماناديت به طوال سنين عديدة وأعاود الكرة الآن بأمل جديد هو أن تكون هناك خطة مدروسة متكاملة أساسها علمى عملى يساهم فى حماية هذه الفنون وتهيئة كل السبل التى تساعد على نمائها وازدهارها لتكون مصدر فخار وتدعيم للقومية العربية والانتاج العربى يدعم الدخل الفردى والقومى لذلك فانى أريد أن أقترح مايلى :ــ

١ ــ أن يكون انقاذ ورعاية الفنون الشعبية ودعمها علميا ودراسيا واقتصاديا جزءا واضحا فى الخطة القومية له مقوماته البشريه والمادية اللازمة وأن توضع لذلك خطة تفصيلية واضحة المعالم زمنية ، وأن تنسق الأجهزة الحالية بما يضمن تعاونها والوزارات التى تتبعها هذهالأجهزة وذلك ليتسنى تنفيذ هذه الخطة دون تضارب أو ازدواج ولدينا الآن الفرصة الذهبية لأن الدولة بصدد وضع خطتها القومية السادسة ويجدر ألا تفوتنا هذه الفرصة وفيما يلى مقترحاتى :ــ

(أ) أن تقوم جمعية أهلية لرعاية الفنون الشعبية والنهوض بها تعمل ضمن اطار الخطة وبالتعاون مع العمل الحكومى لأنه وحده لايكفى.

(ب) أن ينشأ فى كليات الفنون الجميلة والتطبيقية ومعاهد التربية الفنية أقسام للفن الشعبى تدرس فيها هذه المادة الأساسية بشخصيتها المميزة وأن تقوم بها دراسات عليا .

(ج) أن يقوم معهد لدراسة الفنون الشعبية (على أساس المركز الحالى) وأن يعطى كل الامكانيات البشرية والمادية وتكون له خطة وبرنامج زمنى واضح . وأن يضم اليه المتخصصون والخبراء ، وترسل منه البعثات وتتم فيه الدراسات العليا وأن تكون له فروع فى مواطن الفنون الشعبية حسب تخصصها وأن يضم الى كل منها الأجهزة المتصلة به وأن تشمل أقسام الجمع والدرس والتجريب والانتاج النموذجى وأن يشمل كل ذلك تنقيبات جديدة من بيئات متميزة وأن يكون من أهم أعمال المعهد أثناء استعراض الفنون الشعبية دراسة استخدامات جديدة للمنتجات التى بطل استخدامها بتطور الحياة وكذلك تبسيط الاداء مع اتقانه بما يتفق مع رقى العصر.

(د) أن يقام متحف للفنون الشعبية يخدم أغراض البحث والدرس ويكون نموذجا لهذه الفنون الآصيلة يستمد منه على مر الآيام وأن يضم اليه المجموعات المتعددة الموجودة فى أجهزة مختلفة بدلا من أن يكون كل منها وحدة ناقصة بالاضافة الى التكرار المكلف مع مراعاة أن يكون بالمتحف قسم للفنون الشعبية من بلدان المنطقة والبيئات المماثلة .

(هـ) يجب التخلى عما يجرى حاليا من تركيز مراكز الدرس والتجريب والتدريب والتصنيع ــ للفنون الشعبية فى القاهرة . ان هذه الفنون

نبتت فى بيئات خاصة كانت نبعها الأصيل ومصدر وحيها على حين أنها فى القاهرة تعيش غريبة ، أما احياؤها فى مواطنها فيزيد أصالتها ويتيح استخدام المواهب المحلية ، ويبعث الانتعاش الفكرى والمادى فى أنحاء البلاد .

(و) أن ندخل التكنولوجيا فى تصنيع المنتجات الفنية الشعبية على أسس علمية سليمة نذكر منها استجلاب أبحاث اجنبية وقيام أبحاث محلية فى دراسات كيمائية وطبيعية للخامات والأصباغ الجيدة من المصادر المحلية ، كذلك استخدام الآلات الحديثة التى توفر الجهد المضنى والوقت الطويل فتنخفض تكاليف الانتاج وهذه التكنولوجيا الحديثة لا تتدخل من قريب أو بعيد فى تلقائية هذه الفنون .

(ز)أن تقوم أجهزة الاعلام بحملة مركزة واعية منظمة لتعريف الشعب بفنونه الأصيلة وغرس حبها فى نفوسهم حتى يقبلوا عليها وتعيش معهم حياتهم فلا يمكن لهذه الفنون كما هو الحال الآن أن تعيش فى بيوت الأجانب وفى الخارج ـ وهذا شىء طيب فى حد ذاته ـ ولكن يجب أن تعيش بين أهلها أولا لا تخمد عندهم شعلتها الحية فيذهب صدقها وأصالتها .



(ح) يجب أن تلعب المدرسة دورا هاما فى تدريب التلاميذ على تذوق الفن الشعبى واستيعابه وممارسته وان يتشكل هذا حسب بيئة المدرسة وأن يكون المدرس متنبها لا لتشاف ذوى المواهب وتعهدهم وتوجيههم وتشجيعهم حسب طاقتهم فى مواصلة الدرس والتخصص سواء فى مراكز التدريب أو المعاهد والكليات ، فالذى يزور معارض المدارس الاعدادية والثانوية يلحظ مدى المواهب التى تضيع فى طى النسيان كل عام ، وتحقيقا لهذه الغاية تقام دورات تدريبية وندوات عن الفنون الشعبية للمدرسين لتعميق مفهومهم وخبراتهم وكذلك يستخدم المدرسون الجدد الذين درسوا الفنون الشعبية طبقا للخطة الجديدة .

(ى) لايمكن للفنون الشعبية أن تستمر فضلا عن أن تزدهر الا بخطه عملية علمية اقتصادية يقوم عليها تسويق ناجح فعال . بل يمكن القول بأن من مسببات تدهور بعض الفنون واختفاء البعض هو عدم فاعلية ما يجرى عليه التسويق حاليا من كثرة الوسطاء وارتفاع أسعار الخامات بسبب كثرة الأيادى التى تتناولها ورداءة نوعها وفوق ذلك عدم حصول المنتج على ربح مجز يشجعه على الاستمرار ، وهذا مجال يجب أن تتعاون فيه أجهزة الدولة والجمعية الأهلية للفنون الشعبية بنجاح .

ان اقامة معارض للفنون الشعبية فى البلاد الأجنبية يساهم بقسط كبير فى دعم تسويق منتجاتنا الفنية الشعبية بالاضافة الى تكوين فهم وتقدير دولى لفنوننا وتراثنا الخالد ، وقد ناديت بمعظم هذه المقترحات منذ ما يقرب من ٢٠ عاما وفى غضونها ـ وقد تردد ذكر بعضها سواء تعضيدا أو تواردا للخواطر ولعل الوقت قد حان لدفعة قوية تحقق ما نصبو اليه منذ أمد ليس بالبعيد .

ولسنا ننكر هنا ان ثمة مجهودات مشكورة تبذل ولكن من الجلى ان الغاية لم تتحقق ، بل يكاد يكون قد فاتنا القطار ، كذلك ارجو ان تتفضل وزارة الثقافة بتشكيل لجنة لوضع خطة كاملة لرعاية الفنون الشعبية والنهوض بها فى اطار المقترحات التى تقدمت بها وان تمثل فيها الوزارات والهيئات والشخصيات المختلفة التى لها دور حقيقى فى هذا المجال ، وان يكون توقيت ذلك بحيث نقدم تقرير اللجنة لوزارة التخطيط فى الوقت المناسب لدراسته مع الخطة القومية .

« دكتور : عبد الرزاق صدقى »



القصص الشعبية الآسيوية



بقلم: علي عامر
ترجمة: د. مجدي وهبه

يشيع في كثير من القصص التي تكتب بلغات الطوائف الهندية مضمون واحد أو تظهر نفس القصص في أشكال متباينة • وهذا من المألوف المتوقع ـ ولكن التشابه الجوهري في القصص التي تظهر في الأقطار الأخرى المختلفة في آسيا أقل شيوعا ، وان اشتركت في كثير من الاحوال في مضمون القصة ووقائعها ولعل من المفيد أن نتذكر أن حكايات جتاكا البوذية والملحمتين رمايانا ومهبراتا من التراث المشترك بين تلك الأمم •

والمنتظر أن يكون وجه الشبه القوي الذي يسود هذه القصص هو **الاساطير التقليدية عن الغيلان ، والامراء ، والأميرات ، والشياطين ، والسحر ، وأن يكون الفولكلور المحلي البحت الموجود في القصص الفكهة أو القصص التي تفتقر الى العنصر الخارق للطبيعة كثيرا ما يكون مختلفا •**

ومما يروق ذكره ، عرضا ، ان القصص اليابانية الشعبية ، على وجه عام لها طابع يختلف عما يوجد في قصص الامم الاخرى بما فيها الصين •

والقصص الشعبية في آسيا لا تختلف من بعض الوجوه عن تلك التي توجد في مكان آخر من الدنيا اذ تبدو عليها جميعا سمات مشتركة كالشياطين الشريرة ذكورا واناثا ، والقسوة في زوجات الأب ، والغيرة في الأخت غير الشقيقة ، وقوة الخواتم والرقى السحرية ، والقدرة على تواجد الاشخاص من غير أن تراهم الأعين ، أو القدرة على تغيير أشكالهم ، وأعمال البطولة ، وانتصار الخير على الشر ، وجمال الامراء ، وفتنة الاميرات ، وخاتمة بزواج ونعيم مقيم •

على أنه توجد عناصر معينة في القصص الشعبية الآسيوية لا تظهر في سواها بصفة عامة كظهور خاصية ساحرة في غادة جميلة وهي أن تتناثر أزاهير من ذهب اذا ما تكلمت أو ضحكت • فمثلا

فى القصة السيامية ، فيكول تونج وترجمتهـا الحرفية «زهرة من ذهب» الاميرة الشابة تتساقط من فمها زهور من ذهب اذا ماتكلمت • كذلك تحكى قصة من كشمير عن وجود مقدرة مماثلة فى ابنة أحد اليوجيين تتساقط أزاهير من ذهب اذا ماضحكت ، وتتناثر اللآلىء اذا مابكت ، وتتحول مواطن أقدامها الى ذهب فلا عجب اذا كانت تتزوج فى النهـــاية من الملك • وتحكى قصة أخرى من مهراشتر ا• أن الاله ازورا منح دفكى انى الذى أسىء اليه ، نعمة وبركة بقـولـه « سيشيع منك نور أينما حللت وستنزل دموعك لآلىء ويتناثر الياقوت مع ضحكاتك » •

ويكثر فى القصص ذكر الشياطين الذكور منها والاناث وتنتهى دائما كما ينبغى ــ الى ســـوء المصير ــ ويطلق فى سيلان وكمبـــوديا على تلك المخلوقات الشاذة اسم ياكا • وهى تصـــور فى القصص عمالقة ضخاما قبيحــــة المنظر ، بارزة الأسنان ، تلتهم أفواجا من الحيوان والانسان ، قادرة على أن تتقمص أشكالا أقل قبحا ، بل قد تتنــكر فى شكل غادات حســــناوات لاقتناص فرائسها • كما أن من المألوف أن تضـــع شابة حسناء تحت حمايتها وهى تغضل من كانت أميرة قد أحاطت بأسرتها فتجعل منها مدللة البيت أو آمة فيه • فاذا خرجت تلك العمالقة من بيوتهـا انزلت بأسراها سباتا أشبه بالموت ، فاذا عادت الى بيوتها أيقظتهم من ذلك السبات وسبيلها الى ذلك عصا سحرية من الفضة تلقى بالاسرى فى سبات ، وأخرى من الذهب توقظهم منه • وقد تؤدى القصدين عصا واحدة أو قد تســـتعمل قلادتان : واحدة توضع على الاقدام وأخرى حـول العنق ، فاذا وضعنا الواحدة مكان الاخرى ماتت الفريسة ، واذا أعيدتا الى وضعهما الاول بعثت الى الحياة من جديد •

ولا يمكن فى العادة قتل تلك الغيــلان باية طريقة مألوفة ، فسر حياتها يكمن فى شىء دخيل منفصل عنها كببغاء او نحلة أو يمامة ! ولا تموت الغيــلان الا اذا قتلت هــذه الأشــياء بالطرق المرسومة • وفى كثير من القصص يعرف البطل سر حياة الغول عن طريق الاميرة الاســـيرة • والطريقة المألوفة فى الغـالب التى تعرف الاميرة السر بواسطتها هى أن تبكى بصوت خافت فى المساء حتى تغير شيئا من الاشفاق فى الغول يدفعه الى سؤالها عن سبب حزنها فتقـــول له الاميرة « ماذا يكون مصيرى لو مت أنت وتركتنى وحيدة بلا نصير ؟ لابد أن تأكلنى الغيـــلان الاخرى » فيجيبها الغول « لا تخافى فلن أموت الا اذا قتلت النحلتان الموجودتان فى صندوق خشبى مودع فى قلب السمكة التى تسبح فى الصهريج « أو فى أى شىء آخر بعيد » وليس هناك من سبيل لأحد للوصول اليها ، وبالتالى لن أموت أبدا » فتسرع الاميرة فى اليوم التالى وتحيط البطل علما بالسر ، ويقوم البطل بقتل الشىء المعين وتنقذ الأميرة • ولسنا فى حاجة الى القول انهما يتزوجان ويعيشان معا فى هناء دائم •

وعلى هذا النحو ورد فى قصة من كشمير أن روحى والداى غول كانتا تسكنان عجلة للغزل وحمـامة ، وأن أرواح أولادهما الســبعة كانت تسكن سبعة ديكة ، وتسكن روح ابنتهما الشريرة ــ التى تنكرت فى شكل جميل وأغوت الملك على التزوج بها ــ طير الزرزور الرحالة • كما ورد فى قصة من بنغال عن ولد « على جبهته القمر » أن روح الغول كانت تسكن نحلتين حبيستين فى صندوق خشبى موضـــــوع فى قاع الصهريج الموجود فى الحديقة • وكان موصوفا لموت الغول أن تقتل النحلتان • واذا قتلتا دون أن يراق شىء من دمهما على الارض ماتت سائر الغيلان الموجودة فى الاقليم • وجاء من البنغال فى قصة « شجرة الفضة » أن الغول كان يواسى ويسلى أسيرته بقوله « من المستحيل أن نموت نحن الغيـلان ، وذلك لأن أباك يمتلك صهريجا وفى الصهريج عمود من البللور ، وسكين ضخمة ، وحنظلة • وفى مملكة ما يوجد ملك متزوج من ملكة اسمها « دوها » لها ولد أعرج • فاذا قدر لهذا الامير الأعرج أن يأتى هنا ويضع على عينيه غماء من قماش ذي سبع طيات • وبغطسة واحدة يصل الى ما فى الصهريج

ويخرج ما فيه ، ويقطع عمود البـــــللور بضربة واحدة عندئذ سيجد فى وسط العمود الحنظلة ، وفى داخل الحنظلة سيجد النحلتين ، فاذا قبض لهذا الامير الاعرج عند هذه المرحـــلة أن يذر على يده رمادا ثم يمسك النحلتين وهما تهمان بالهرب ويعصرهما الى أن تموتا فسنموت نحن الغيـلان جميعا • أما اذا سقطت نقطة واحدة من دم هاتين النحلتين على الارض فسوف يتضاعف عددنا » • وبرغم ذلك التعقيد انجز الامير المهمة بنجــــاح بمساعدة الاميرة وهلكت الغيلان جميعا •

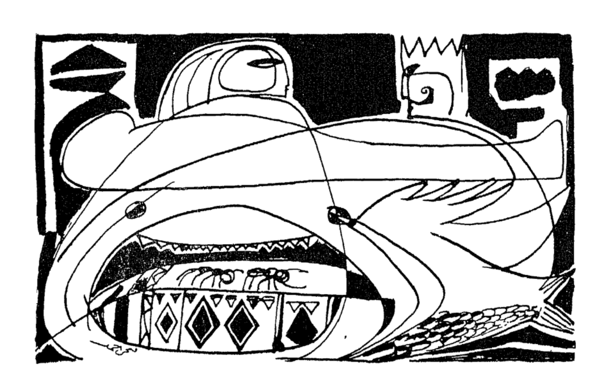
وفى حالات أخرى تسكن أرواح غيلان متعددة ببغاء سجينا فى قفص من ذهب معلقا فى مكان عال فى جزيرة صغيرة أو معلقا فى طرف عمود من حديد عال جدا موضوع فى « ســـبعة أبحر وسبعة » أو تسكن يمامة بيضاء كاللبن •

وليست أرواح الغيلان وحدها هى التى تسكن أشياء أخرى اذ يحكى فى قصة بنغالية أن أحد الزهاد يسعى الى الوصول الى مراتب الكمـــال بممارسة سلسلة من الطقوس الغريبة ، وأن بطل القصة زرع شجرة قبل أن يتوغل فى الغـــابة فى صحبة هذا الناسك ، وأنه قال لأخيه التوأم « راقب هذه الشجرة فاذا وجدتها تنمو وتترعرع فاعلم أننى سعيد وبخير ، فاذا وجدتها تذبل فاعلم أننى فى هم وضـــيق ، فاذا ماتت فاعلم أننى مت » • وبعد أيام رأى الشقيق ذبولا يدب فى الشجرة فهرول الى الغابة لينقذ أخاه من براثن غول فى الوقت الذى كان فيه مشرفا على الهلاك •

وفى قصة أخرى سكنت روح الامير«ضالم كمار» قلادة من ذهب موضوعة فى صندوق من خشـب موضوع فى قلب سمكة تسبح فى صهريج فى القصر • واكتشفت الملكة الشريرة زوجة أبيه ذلك السر واستحوذت على القلادة • فكانت اذا لبستها مات الأمير واذا خلعتها عاد الى الحياة وبذا كان يحيا بالليل ويموت بالنهار • وفى قصة من بنجاب سكنت روح الأميرة بيجان (ومعناها الباذنجان) قلادة ذات تســع « لاخ » موضوعة فى صندوق داخل أحشاء نحلة تعيش فى سمكة تسبح فى النهر • واستحوذت الملكة الغيورة على القلادة وكانت اذا ماتقلدتها ماتت الأميرة •

ولهم عرف آخر مصدره الايمان بعودة الروح وتجسدها من جديد بقصة تحكى أن البطلة عاشت فى شكل آخر برغم قتلها كما جاء فى قصة من كمبوديا اسمها « خف من ذهب » ، (وهى تشبه فى توارد الخاطر قصة سندريلا المشهورة فيمـا يخص الحذاء شبها كبيرا) فالبطلة كجونج تزوجت الملك فدفع الحسد زوجة أبيها الشريرة وأختها من أبيها الى اغراقها وتقدمت أختها الشريرة هوليك الى الملك تعرض نفسها عوضا عن أختها • ولكن الملك استمر فى حداده يندب حبه المفقود • وبينما كان يصطاد يوما وصل الى شواطىء البحيرة التى غرقت فيها كجونج فأصبح نهبا لمشاعر غريبـة فأمر رجاله بالبحث عما فى البحيرة للاهتداء الى سر ما جعله ينفعل بمثل هذه القوة وعثروا على سلحفاة من ذهب ، عاد بها الملك الى قصره ، وبنى لها صهريجا خاصا ، واستمر يقضى بجوارهـــا ساعات طوالا كل يوم فلذعت الغيرة قلب هوليك فقتلت الســـلحفاة • عنـــدئذ ولدت كجونج من جديد هزارا كان يمضى الملك ساعات يستمع الى ترجيعه • فقتلته هوليك وقذفت بريشــــه من النافذة • فأنبت الريش أجمة من الغاب الهندى كان يجد الملك تسلية وراحة فى زيارتها فقطعته هوليك ونبت من جذوره شـجرة باسقة حملت ثمرة واحدة سقطت فى سلة امرأة كانت تعبر الطريق • فلما عادت المرأة الى بيتها وجدت كجونج فى سلتها وبعد مغامرات كثيرة عادت كجونج الى أحضان زوجها •

وفى قصة من غرب الهند مرت البطلة بمحن مماثلة ، فالبطل الجميل سعى حتى حظى بالفاتنة رانى شاشافى ، وبينما كانت فى طريقهما الى موطنه احتالت عجوز شريرة صانعة فخـار عوراء اسمها كانى كوباى حتى دفعت بالعروس فى بئر، وحاولت حتى احتلت مكان العروس • وبينما البطل يجد فى البحث عن حبيبته المفقودة عثر على



باقة من الزهور الجميلة طافية في البئر وأخذها الى بيته ، وقضى معظم وقته يشم أريجها • فلجأت كانى كوباى الشريرة الى سحق الزهـــور وقذف أوراقها من النافذة ، فنبت من الاوراق نبات ذكى الرائحة وجد البطل فى قضاء وقته بجواره متعة وسلوى فاجتثت كانى كوباى النبـــات وغلت جذوره فى الماء ورمت الماء فى الحديقة فنبت فى مكان الماء وكبرت شجرة مانجو كان يقضى البطل وقته تحت أغصانها ووجد فى هذا عزاء وسلوى • وانتقى أحد البستانيين أحسن مافى الشـجرة من ثمار وأخذها الى بيته ولما شقها ليأكلها مع زوجته خرجت منها انى شاهشانى صغيرة الحجم ما لبثت حتى وصلت الى حجمها الطبيعى •

وفى قصة يابانية من قصص الجن الذائعة شىء مشابه لهذا التحول ، تحكى أنه كان لرجل عجوز كلب اسمه « شيرو » أحبه حبا جما • وفى يوم من الايام قاد شيرو سيده الى مخبأ فيه كنز دفين • وعلم جاره بالامر وكان شريرا فاستعار الكلب من صاحبه • ولما فشل الكلب فى أن يدله على مزيد من الكنوز قتله ودفنه تحت شـــجرة دردار • فتحطم قلب صاحبه من أجله واشترى شـــجرة الدردار التى دفن تحتها شيرو تخليدا لذكراه ، ثم صنع من خشـــب الشـــجرة مهراسا ومدقة للمهراس ظهرت لهما مزايا مذهلة فكانا لايخرجان كعكا لذيذ اسمه موشى وحسـب بل كان العجين لا ينتهى مهما أخذ منه واستعار الجار الشرير ذلك المهراس مع مدقته فنضحا على العجين طينـــا أفسده فحطمهما وألقى بحطامهمـا فى النـار • فحزن صاحب شيرو على فقــد المهراس والمدقة وحمل الرماد المتخلف عنهمـــا كآخر ما بقى من ذكرى كلبه • فصنع ذلك الرماد المعجزات فكان اذا نثر منه على شـــجرة فى أى وقت من أوقات السنة أزهرت فى الحال وأثمرت • فأصاب العجوز شهرة وصيتا وأطلق عليه اسم « الشيخ مزهر الأشجار » •

وقصص الحيـوانات بأســـلوب البنشاتنترا شائعة فى كل مكان • ويبدو ان الناس تؤثر على وجه خاص قصة مباراة السـلحفاة والارنب فى أشكال متباينة • فهذه القصة حسبما تروى فى كمبوديا تقول ان القوقعة هى التى تحدت الارنب المزهو أن يتسابقا حول البحيرة • وقبل أن تبدأ

المباراة وضعت القوقعة أصدقاءها من القواقع على مسافات منتظمة من شاطىء البحـــيرة • وكان الارنب ، أثناء المباراة ، اذا نادى على منافسته ليعلم المرحلة التى وصلت اليهـــا استجابت الى ندائه القوقعة التى تتقدمه مبـــاشرة • ودهش الارنب من أن تسبقه بهذه السهولة مجرد قوقعة ، فعدا عدواً لا عهد له به من قبل فلما وصل الى نهاية الشوط وجد القوقعة قد وصلت قبله • وتحـكى نفس الحكاية فى الفليبين عن مباراة بين جاموسة وقوقعة بنفس الخطة ونفس النتيجة •

وواضح أن القصص تتباين وأنها تنتقـــل من اقليم الى آخر وأحسن مثل لذلك قصة غول تحول الى ملكة فى كشمير وكمبوديا • ففى كشمير تقول القصة انه كان للملك سبع زوجـــات لم يلدن له ولدا ، وأنه قابل يوما غولة متقمصـــة جسم حسناء • قالت له أنه اذا تزوج منها فستلد كل زوجة من زوجاته السبع ولدا فتزوجهـــا الملك طائعا مختـــارا • ومع الزمن حملت زوجـــاته السبع •



وكان لابد للغولة أن تأكل من حيوانات الملك لتشبع شهوتها الشطانية لكنها حملت الملك على الاعتقاد أن زوجاته الملكات السبع هن فى الواقع غولات وأنهن استنزفن ما فى مرابطه من حيوانات فذعر الملك لهذا الكشـــف وأمر بسمل أعينهن والقائهن فى بئر • وأشرفن على الموت جوعا فلما ولدن صغارهن تقاسمتهم ولدا بعد ولد • وتقوتن بهم ولكن أصغرهن وفرت أنصبتها ، ولما ولدت وليدها أبت عليهن ذبحه ودفعت بأنصبتها ــ التى كانت قد استبقتها اليهن بديلا عنه وكبر صغيرها وأصبح شابا وسيما وشغل منصـــبا فى قصر الملك • وتحققت الملكة الغولة من حقيقته وأقنعت الملك بارساله فى مهام محفوفة بالمخاطر الجسام معللة النفس بالخلاص منه • ولكنه اســـتطاع بمساعدة ناسك أن يوفق فى انجاز ما نيط به من مهام • عندئذ أرسلته الملك الى جدتهـا وحملته خطابا طلبت فيه الى جدتها أن تقتله على الفـور •

فغير الناسك مضمون الخطاب وجعله « ارعى ابنى الحبيب وعلميه مايرغب فى معرفته من صنوف السحر » فعلمته الغولة العجوز كيف يعيد البصر الى العميان وكشفت له عن سر حياتها وحياة ابنتها . وهكذا استطاع أن يعيد الابصار الى أعين أمه والملكات الست وأخبر الملك بخبيئة الامر فأمر بقتل الزوجة الغولة على الفور وأعاد الملكات السبع الى سابق عهدهن .

والقصة فى كمبوديا أكثر تعقيدا اذ تحكى أنه كان لحطاب فقير وزوجته اثنتا عشرة بنتا لم يستطيعا لهن عدلا فتركاهن فى الغابة على أمل أن نتولى أمرهن نفس خيرة . وعثرت عليهن « سنتوميا » ملكة الغيلان فأخذتهن الى بيتها وكفلتهن مع ابنتها « نيان كانج رى » معتزمة أن تأكلهن عندما يبلغن غاية النمو . وقام بتحذيرهن فأر صديق . فتسللن الى الغابة وقابلهن نديم الملك فتحبب لهن وأخذهن الى العاصمة حيث أحبهن الملك وتزوج منهن جميعا . ومع الايام حملن جميعا . فلما علمت بذلك « سنتوميا » ملكة الغيلان ثارت ثائرتها وتقمصت امرأة حسناء فأحبها الملك وتزوجها . وأقنعت الملك بقطع صلاته بزوجاته جميعا . وأوحت فى السر الى من فقأ أعينهن ورمى بهن فى بئر . ولكن الأخت الصغرى « نيانج بو » نجحت فى عرض عينهما اليسرى مرتين لمنفذ أمر الملكة الغولة وهكذا أنقذت عينا من عينيها وقامت بمهمة رعاية اخواتها العمياوات . واضطرت الشقيقات التاعسات أن يأكلن أولادهن ولدا بعد ولد ولكن « نيانج بو » كانت قد صانت حصصها . فلما جاء دور ابنها دفعت بحصصها لشقيقاتها بدلا عنه . وهكذا أنقذت حياة ابنها الذى كبر وأصبح شابا وسيما يرعى الشقيقات الاثنتى عشرة . وفى أحد الايام تعرفت سنتوميا عليه وأرادت أن تتخلص منه فأمرته أن يحمل رسالة لابنتها « نيانج كانج رى » وكانت الرسالة تقول « اقتلى حامل هذا الكتاب على الفور » وعرف راهب بالامر فغير مضمون الرسالة الى « تزوجى حامل هذا الكتاب على الفور » وكانت سعادة الاميرة « نياج كانج رى » بالغة جدا بتلك التعليمات اذ تحاب الشابان من أول نظرة . وكانت الاميرة جميلة ورقيقة على عكس أمها الشيطانة .

وعاش الزوجان فى هناءة ردحا من الزمن ، ثم اكتشف الشاب « روتى شن وجود ثلاثة وعشرين عينا موضوعة فى دن وعرف انها أعين أمه وشقيقاتها وأن الواجب يقتضيه أن يرجع بها ويردها لأصحابها فارتحل خلسة ولكن زوجته علمت بسفره فاقتفت أثره . ولما سمع « روتى شن » زوجته تناديه أحس بالحنين اليها يدعوه الى الرجوع ولكنه وجد الواجب مقدما على العاطفة كانت قد أعطيت له لتحميه ممن يتعقبه فظهرت على مقاومة نداء زوجته رمى على الارض بعصا سحرية كانت أعطيت له لتحميه ممن يتعقبه فظهرت على الفور بحيرة كبيرة هى « تونلى ساب » حالت بينه وبين زوجته الحبيبة الى الأبد ورد « روتى سن » الى الشقيقات الاثنتى عشرة أعينهن وقتل الجنية الشريرة وكشف عن الحقيقة كلها للملك الذى ارتاع لكل ما فعل ورد للشقيقات ما كان لهن من مكانة وحقوق .

وحزن « روتى سن » المسكين على فقد زوجته حزنا جعله يلجأ الى الغابة حيث أصبح ناسكا ولكن الآلهة وهم ذوو رحمة جعلوه شجرة تين على شاطىء البحيرة وجعلوا الاميرة « نيانج كانج رى » روحا للبحيرة فاجتمع شمل الاثنين من جديد . وكان أسعد أوقاتهما عندما يحين موسم الفيضان فيعلو ماء البحيرة ويحتضن الشجرة فيشرب العاشقان كؤوس الهناءة متعانقين .

ولا شك أن للقصص الشعبية فى آسيا ميزة هائلة - تبز بها قصص معظم الاقطار الاخرى وهى أنه اذا فشل أبطال القصص دون أن يجدوا السعادة فى هذه الدنيا وجدوها دائما فى تحد مقبل .

د. مجدى وهبة

الفولكلور فى التراث العربى

دكتورة نبيلة ابراهيم

ان التراث العـــربى غنى بالمواد الفولكلورية ، سواء تلك التى تتصل بالعصر الجاهلى أم تلك التى ترتبط بالعصور الاسلامية • وستظل هذه الكنوز حبيسة كتب التراث العربى ، طالما ظل الدارسون قاصرين دراساتهم على ما اصطلح عليه من دراسات عربية مثل الشعر والنقد والبلاغة والنحو الى غير ذلك ، غافلين عما تحتوى عليه هـــذه الكتب من أسس تهم الباحث فى دراسة حياة الشعب العربى فى جميع عصوره • ولسنا ننكر أن استخلاص المواد الفولكلورية من كتب التراث العربى عمل شاق ، فلو أننا أحصينا الكتب التى تحتضن بين ثناياها هذه المواد لوجدناها تربو على المئات • ومن ثم فان هذا العمل يحتاج الى تضافر الجهود لدراســـة تراثنا الشعبى العربى القديم وتصنيفه وتقديمه للقارىء فى ثوب جديد • وهذا ما فعلته جميع شعوب العالم الناهضة عندما أخذت على عاتقهـا رصد حياة شعوبها منذ العصور القديمة حسبما تيسر لها ذلك •

ومهمتنا فى هذا المقال أن نقدم للقارىء عرضا سريعا موجزا ، وان استغرق عدة صـــفحات ، لتراثنا العربى المدفون فى ثنايا كتب تراثنا ، وأن نربط التراث الشعبى العربى الاســـلامى بالتراث الشعبى الجاهلى ، حيث أن حياة الشعوب لا تعد تطوراً بقدر ما هى نمو •

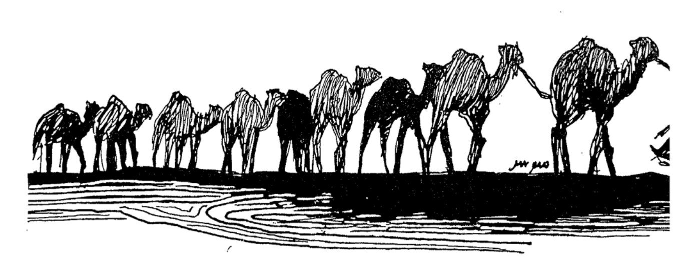
ولم تكن بعض كتب التراث التى ألفت فى زمن مبكر غافلة عن هذا الجانب ، أعنى جانب دراسة حياة الشعوب ، كما أنها لم تكن غافلة عن أن تقديم المواد الشعبية يمنع القارىء أكثر من قراءته لأية مادة علمية أخرى ، بل انهم ضمنوا كتبهـم عن وعى تام ، بكل ما توصل اليهم من مواد التراث الشعبى ، أملا فى أنها قد تجذب القارىء لقراءة سائر ما تتضمنه كتبهم • فأبو الفرج الأصفهانى المتوفى عام ٣٥٦ هـ يقول فى مقدمة كتـــابه الأغانى مبررا ما يحتوى عليه هــذا الكتاب من الروايات المتنوعة التى قد تبتعد بالقـــارىء عن موضوع الكتاب الأســـاسى وهو الغناء : « فلو أتينا بما غنى به شعر شاعر منهم ولا نتجاوزه حتى نفرغ منه لجرى هذا المجرى ، وكانت للنفس عنه نبوة وللقلب منه ملة • وفى طبـــاع البشر محبة الانتقال من شىء الى شىء والاستراحة من معهود الى مستجد •• واذا كان هذا هكذا فمـا رتبناه أحلى وأحسن ليكون القارىء له بانتقاله من خبر الى غيره ومن قصة الى سواها ومن أخبار قديمة الى محدثة ومليك الى سوقة وجد الى هزل أنشط لقراءاته وأشهى لتصفح فنونه » • فاذا انتقلنا الى كاتب آخر مشـــهور وهو ابن قتيبة المتوفى عـــام ٢٧٦ هـ ، فاننــا نجد أن مفهـوم الرواية وأثرها فى بقاء التراث الشعبى واستمراره واضح عنده كل الوضوح • فهو يقول فى مقدمة كتابـــه عيون الأخبار :

« واعلم أنا لم نزل نتلقط هذه الأحاديث فى الحداثة والاكتهال عمن هو فوقنا فى السن والمعرفة وعن جلسائنا واخواننـــا ، ومن كتب الأعاجم وسيرهم • وبلاغات الكتاب فى فصول من كتبهم، وعمن هم دوننا ، غير مســـتنكفين أن نأخذ عن الحديث سنا لحداثته ، ولا عن الصغير قدرا لخساسته ولا عن الأمة الذكعاء فضـــلا عن غيرهـــا • »

ومن هنا جاء كتابه دراسة ممتعة للشعب العربى من جوانب شتى • فهو يبحث فى الطبـــاع وفى المعتقدات وفى علاقات الناس بعضهم ببعض ،وفى المأكولات والمشروبات الى غـــير ذلك من جوانب الحياة الشعبية • وهو يلقى الضوء على بحثه على الدوام عن طريق سرد الروايات الطريفة التى يمكن أن تندرج ، اذا ما صنفت ، تحت مباحث شـــتى للدراسات الشعبية •

فاذا بدأنا الحديث عن التراث الشعبي الجاهلي فاننا نشير الى أن هذا التراث يوجد مبعثرا فى ثنايا بعض أمهات الكتب العربية ، من بينها ،على سبيل المثال لا الحصر ، كتاب الاغـانى وعيون الأخبـار وبلوغ الأرب ، والحيوان للجاحظ والحيوان للدميرى ، وكتاب البيان والتبيين والعقد الفريد الى غير ذلك • ولكننا نخص بالذكر هنا كتاب بلوغ الأرب للألوسى ، لأنه يعد من وجهة نظرنا ، الكتاب الذى ألف خصيصا لهذا الغرض ومن المعروف أن هذا الكتاب ألف في العصور الحديثة ، فقد ألفه الكاتب كما يقول فى عهد السلطان عبد الحميد خان ، وكان ذلك بناء على انعقاد لجنة الألسنة الشرقية ، على حد تعبيره ، فى استوكهولم ، وطلبها من العلماء أن يؤلفوا كتابا « يشتمل على مناقب العرب العرباء وبيان أقوامهم وشعبهم المختلفة وخصائصهم وسجاياهم على أن الألوسى لم ينهض بهذا العمل لأنه قد طلب منه ، ولكنه ، كما يفصح عن ذلك فيما بعد ، كان منشغلا بهذا الموضوع من قبل ولكنه كثيرا ما كان يتردد فى التأليف فيه لقلة المصادر التى يمكن أن يعتمد عليها فى هذا الموضوع يقول « وانى لم أزل أتشوق للوقوف على آثارهم (أى آثار العرب قبل الاسلام) والاطلاع على شريف سيرهم وأخبارهم ، وأتمنى أن اظفر بكتاب يشتمل على أحوالهم قبل الاسلام ويحتوى على ما كانوا عليه فى جاهليتهم من العوائد والاحكام ، فلم أر ذلك فيما بين الايدى من الكتب والمجامع ولا أنه قد طرق باب سمع من المسامع ، مع أن المتقدمين من علماء المسلمين لم يهملوا مثل هذا المهم ولم يتركوا قولا لقائل فى كل علم • وكان كثيرا ما يختلج فى القلب ويخطر بالبال أن أتطفل • بجمع كتاب يستوعب أحوالهم على سبيل الاجمال»

ومن هنا نرى أن الألوسى ينعى على الكتاب المتأخرين اهمالهم لهذا البحث • ولهذا فقد ظلت مادة الحياة الشعبية العربية قبل الاسلام متفرقة فى ثنايا الكتب دون أن يحاول أحد من الباحثين جمعها في مصنف واحد ودراستها • فاذا حاولنا بعد ذلك أن نتبين منهج الالوسى فى كتابه فاننا نلاحظ أنه اتبع ما يسمى الآن بمنهج علم الاثنوجرافيا • وهذا العلم يقوم على أساس دراسة شعب من الشعوب القديمة من خلال دراسة جنسه وبيئته الجغرافية والطبيعية ، ودراسة أثر ذلك فى بنية الشعب وطباعه ثم استبيان أثر كل هذا فى أقواله وأفعاله وحياته الماديه بكافة أشكالها وهذا ما فعله الالوسى بحق ، ولا نبالغ اذا قلنا انه قدم لنا الحضارة العربية القديمة بعناصرها المختلفة • واذا كانت مقومات كل حضارة تقوم أساسا على الدور الذى يلعبه كل من السحر والدين والعلم فى مجتمع من المجتمعات ، فاننا نجد الالوسى يخصص بحثه لدراسة هذه الامور دون أن يطرأ على ذهنه ، بطبيعة الحال ، التمييز بينها تمييزا علميا على نحو ما يفعل علماء الانثروبولوجيا الاجتماعية • فاذا حاولنا أن نتبين الوظيفة الاساسية التى لعبها كل من السحر والدين والعلم فى حياة العرب الجاهلية ، فاننا نرى أن علمهم كان يتمثل فى دراسة الحياة الطبيعية التى تحيط بهم وما يلازمهم فى هذه



الحياة من أجرام سماوية الى حيوانات ونباتات الى غير ذلك • ومن ثم فقد كانت علوم العــرب فى الجاهلية تشتمل على العلم بأحوال الجو والنبات والأبل والخيول وحيوان الصحراء بصفة عــامة والعلم بمجاهل الصحراء الى غير ذلك وبناء على هذا العلم استطاع العربى أن يكيف حياته مع الطبيعة التى تحيط به،وأن يتعامل معها فى حدود ما وسعه علمه • وعندما تخون المعرفة العربى ، فانه كان يلجأ الى السحر • « فكانت العرب اذا أجدبت وأمسكت السماء عنهم ، وأرادوا أن يستمطروا السماء ، عمدوا الى السلع والعشر فخرموهـــا وعقدوها فى أذناب البقر وأضرموا فيهـــا النيران وأصعدوها على جبل وعر واتبعوها يدعون الله ويستسقونه • وانما يضرمون النـــار فى أذناب البقر تفاؤلا للبرق بالنار ، وكانوا يسوقونهـــا نحو المغرب من دون الجهات » (١) • فالسحر هنا يقوم على أساس أن الشبيه يفعل الشبيه • وكأنهم كانوا يقومون بعملية استعارية يرمز فيها البقر الى السحاب والنار الى البـــرق ، فاذا ولت الأبقار تجرى على هذا النحو ، حدث نوع من سحر المشاركة بين هذه العملية وعملية اسقاط المطـــر الطبيعية ، فيسقط المطر • ولما كان العربى الجاهلى ينقصه العلم بأحوال المرض ، فقد كان وعلى سبيل المثال ، يعلق الحلى والجلاجل على اللديغ حتى يفيق وقد قدم الألوسى سببا لذلك بأنهم كانوا يرون أن المريض « اذا نام سرى السم فى جسمه فيهلك ، ولذلك كانوا يشغلونه بالحلى والجلاجل » (٢) • ولا نعتقد أن هذا التفسير موفق حيث أنه يمكن أن يشغل المريض بطرق أخرى خلاف صوت الحلى والجلاجل المزعج ، وانما التفسير الاوفق من ذلك هو الذى يتفق مع الاعتقاد السائد فى أن صوت الأجراس أو الجلاجل يطرد الشياطين ، فلاتقترب من المريض وتسىء اليه • » وكذلك كان الرجل منهم اذا شاء دخول قرية فخشى وباءها أوجنها ، وقف على بابها فنهق نهيق الحمار ثم علق عليه كعب أرنب • » (٣) أما كعب الارنب فهو بمثابة تعويذة أو رقية ، وأما النهيق فربما كان وســيلة لخداع الجن أو شيطان المرض بأنه ليس انسيا •

وهكذا نرى أن السحر يقوم بوظيفـــة جلب الخير للانسان وابعاد الشر عنه • أما الدين فيقوم بوظيفة استرضاء الآلهة لا لكى تحل له مشكلات مؤقتة وجزئية فى حياة الانسان كما هو الحال مع السحر ، ولكن لكى تتنبأ له بمصير أمور كليــة ترتبط بوجوده مثل مشكلة الحياة والموت أو لكى تتنبأ بمصير انسان غائب أو مصير طفل مجهول النسب ، الى غير ذلك من الأمور الكبرى التى ترتبط بوجود الانسان وكيانه • فقد كان قدام هبل أكبر آلهتهم «سبعة أقداح مكتوب فى أولهـــا صريح والآخر ملصق • فاذا شكوا فى مولود أهدوا له هدية ثم ضربوا بالقداح ، فان خرج صريحا ألحقوه وان كان ملصوقا رفعوه • وقدحا على الميت وقدحا على النكاح • فاذا اختصموا فى أمر من الأمور أو أرادوا سفرا أو عملا ، استقسموا بالقداح عنده فما خرج عملوا به وانتهوا اليه» • «كما كانوا يتصورون أن الشياطين تدخل فى الأصـــنام وتخاطبهم منها وتخبرهم ببعض المغيبات وتدلهم على بعض ما يخفى عليهم» (٤) واذا كانت الآلهة على هذا النحو هى المتصرفة فى مشكلات حياتهم الكبرى ، كان لا بد من استرضائها • ولهذا فقد كانت أعياد العرب تنقسم الى أعياد مكانية وأخرى زمانية • أما المكانية فهى التى تقام فى المكان الذى توجد فيه الآلهة ، وأما الزمانية فهى التى تقام فى المناسبات الاجتماعية المختلفة •

وهكذا اذا حاولنا أن نحصى معتقدات العـــرب الجاهليين وتصوراتهم ، فاننا نجدها تندرج اما تحت باب العلم أو السحر أو الدين • ولا يمكننا أن نحصى هذه المعتقدات والتصورات ، فهــــذا مجاله كتاب وليس جزءا من مقال • وانما يكفى أن نحيل القارىء الى كتاب بلوغ الأرب وكذلك كتابى نهاية الأرب للنويرى وعيون الأخبار لابن قتيبة ، لكى يقرأ فيها تلك المادة الجاهلية الخصبة ويحاول تصنيفها ، فلن يجدها عندئذ تخرج عن نطاق هذه الأمور الثلاثة • على أننا لم نهدف من وراء هذا التصنيف لتلك المادة الروحية والعقلية التى تمثل الجانبين الفكرى والسلوكى عند العرب الجاهليين أن نبين وظيفة كل أمر من هذه الامور على حدة فى حياتهم فحسب،وانما شئنا أن نستفيد من هذا التقسيم فى استجلاء ما تخلف عن العصر الجاهلى لدى العرب فى العصر الاسلامى ، وذلك عندما نتعرض وشيكا للحديث عن التراث العربى الاسلامى •

(١) بلوغ الارب جـ ٢ ص ٣٢٣
(٢) نفس المرجع ص ٣٣٦
(٣) نفس المرجع ص ٣٥٨

(٤) نفس المرجع ص ٢٣٤



ومما يسترعى النظر أن بعض تلك المعتقدات والتصورات ما تزال تعيش كما هى بيننا حتى اليوم • فمن ذلك أن الغلام كان اذا سقطت له سن أخذها بين السبابة والابهام واستقبل الشمس اذا طلعت وقذف بها وقال يا شمس أبدليني بسن أحسن منها • ومنها أن الرجل كان اذا خدرت رجله ذكر من يحب أو دعاه فيذهب خدرها • ومنها أن الرجل منهم كان اذا طرفت عينه بثوب آخر مسح الطارف عين المطروف سبع مرات فتشفى • ومنها أن العربى كان اذا رحل عنه الضيف وأحب ألا يعود كسر شيئا من الأوانى وراءه • فكل هذه المعتقدات ما تزال تعيش بيننا حتى اليوم دون أن نعرف لها تفسيرا ، كما لم يحاول الألوسى كذلك أن يجد لها تفسيرا •

فاذا انتقلنا الى المادة الفولكلورية المروية فى التراث العربى الجاهلى ، فاننا نجدها متنوعة • وهى مرتبطة كل الارتباط بمعتقداتهم ودياناتهم وحياتهم الاجتماعية القبلية • وقد كان للعرب الجاهليين أسواق وأندية ومجالس يستمتعون فيها برواية القصص والأخبار • ومعنى هذا أن فن القص كانت له أهمية خاصة ، اذ لا يقطع الوقت الطويل من أسمار الليل الا مثل هذا الفن المثير المنشط للخيال والروح معا • ومن ثم تميز من بين الناس أفراد لهم القدرة على القص • وكان الناس يلتفون من حول هؤلاء القصاصين ليستمتعوا بالأحاديث الطريفة من كل نوع • واذا حاولنا أن نصنف هذه الحكايات فاننا نجدها تتنوع بين حكايات أسطورية وحكايات تعليلية وحكايات ترتبط بالواقع الذى كان يعيشه العربى ثم حكايات الأمثال وحكايات البطولة التى ترتبط بأخبار العرب والأمم الأخرى • وغالبا ما ترتبط الحكايات الاسطورية بتصورات العرب القدماء عن الجن والغيلان وغير ذلك من الاشباح التى كانوا يتصورون لها وجودا بينهم ، كما أنها ترتبط بالظواهر الطبيعية ومحاولة تفسيرها كما تتراءى له أشكالها وحركاتها • فمن النوع الأول ما يحكى من «أن عمرو بن يربوع تزوج الغول وأولدها بنين ومكثت عنده دهرا فكانت تقول له ، اذا لاح البرق من جهة بلادى فاستره عنى ، فانى ان لم تستره عنى تركت ولدك عليك وطرت الى بلاد قومى • فكان عمرو بن يربوع كلما برق البرق غطى وجهها بردائه فلا تبصره • ثم غفل عمرو بن يربوع عنها ليلة وقد لمع البرق ولم يستر وجهها فطارت وقالت له وهى تطير :

أمسك بنيك عمرو انى آبق
برق على أرض السعالى آلق (١)

ومن ذلك ما رواه الاصفهانى فى الأغانى عن عبيد بن الأبرص «أنه كان فى بعض الطريق فعرض له شجاع يلهث عطشا فعمد الى اداوته ونزل عن بعيره فسقاه حتى رواه ، ثم مضى الى الشام فقضى حوائجه ورجع ، فأضل فى بعض طريقه بعيره ، فنكب عن الطريق ليطلبه فاذا هاتف يقول:

يا صاحب البكر المضل مذهبه
دونك هذا البكر منا فاركبه
حتى اذا الليل تراءى غيهبه
وأقبل الصبح ولاح كوكبه
فحط عن رحله وسيبه

فرأى بعيرا واقفا فاستوى على ظهره ، فلم يلبث ساعة أن رأى بيته ، وكان بينه وبينه عشرون مرحلة ، فخلى عنه الرحل وهو يقول :

---

(١) بلوغ الادب ج ٢ ص ٣٧٦

يا صاحب البكرة قد انجيت من كرب
ومن فياف تضل المدلج الهادى

هلا بدأت لنا خلقا لنعرف من
قد اجاد بالنعماء فى الوادى ؟

فأجابه الصوت :

أنا الشجاع الذى اروينه ظمأ
فى صحيح حصب عن أهله صادى(١)

وأما النوع الثانى من الحكايات الأسطورية وهو الذى يرتبط بالظواهر الطبيعية فمنه ما يروى أن « الدبران خطب الثريا الى القمر وأن القمر وافق على هذه الخطبة وأراد أن يزوجه منها • فذهب الى الثريا ليعرض عليها الأمر ، ولكن الثريا رفضت وامتنعت ومضت وهى تقول : ما أصنع بهذا السبروت الذى لا مال له ! وأخبر القمر الدبران بما قالت الثريا ، فمضى الدبران بجميع نياقه وراح يسوقها أمامه صداقا للثريا ويتبعها حيثما توجهت •

وكما انشغل العربى الجاهلى بالسماء ، فقد انشغل كذلك بعالمه الأرضى • ومن الطبيعى أن أول ظاهرة أقلقته هى ظاهرة الموت • ومن ثم صاغ حوله الأساطير التى تصور هذا القضاء المحتم الذى قدر للانسان من قبل أن يولد مهما استنسر هذا الانسان واستمسك بالحياة • فقد رووا «أن لقمان الحكيم خير بين سبعة بعران سمر وبين سبعة أنسر كلما هلك نسر خلف بعده نسر ، فاستحقر الأباعر واختار النسور • فلما لم يبق غير النسر السابع قال ابن أخ له : يا عم ما بقى من عمرك الا عمر هذا • فقال لقمان : هذا لبد (ولبد بلسانهم الدهر وهم اسم نسر من نسور لقمان ، فلما انقضى عمر لبد رآه لقمان واقفا فناداه : انهض لبد فذهب لينهض فلم يستطع فسقط ومات ومات لقمان معه » (٢) •

وقد دونت عن العرب حكايات تعليلية ترتبط بقبائلهم وتعلل تسمية بعضها بأسماء خاصة تحتاج الى تفسير أو أنها تفسر العداوة التى نشأت بين قبليتين • فلقد سمى أولاد كلاب بن صعصعة ببنى فارس البقرة • ولما كانت هذه التسمية تحتاج الى تفسير ، فقد رووا أن « اخوة كلاب بن صعصعة خرجوا ليشتروا خيلا وخرج معهم كلاب ، فجاء بعجل يقوده • فقال له اخوته : ما هذا ؟ فقال : فرس اشتريته فقالوا له : يا مائق هذه بقرة ،أما ترى قرنيها ؟ فرجع الى بيته فقطع قرنيها فأصبح أولاده يسمون بنى فارس البقرة » (٣) •

وترتبط بهذه الحكايات الواقعية حكايات أخرى تحكى عن حياة العرب الجاهلية ، وهى تلك الحياة التى كانت تتمثل فيها طباع العرب من اغارة وسلب واكرام الضيف والخيانة والأخذ بالثار والعفو عند المقدرة • وهذه الحكايات كثيرة ومتنوعة وتتميز بالطرافة • ومن ذلك ما يحكى من أنه طلب من أحد الأعراب الذى اشتهر بالسرقة أن يروى أعجب مغامراته فقال : «كان لى بعير لا يسبق ، وكانت لى خيل لا تلحق ، فكنت لا أخرج فأرجع خائبا • فخرجت يوما فاحترشت ضبا فعلقته على قتبى ، ثم مررت بخباء سرى ليس فيه الا عجوز ، فقلت فى نفسى ، أخلق بهذا الخباء أن يكون له رائحة من غنم وابل ، فلما أمسيت اذا بابل مائة فيها شيخ عظيم البطن مشدن اللحم ، ومعه عبد أسود وغد • فلما رآنى رحب بى ثم قام الى ناقته فاحتلبها ، وناولنى العلبة فشربت ما يشرب الرجل فتناول الباقى فضرب به جبهته ثم احتلب تسع أينق فشرب ألبانهن ، ثم نحر حوارا فطبخه ثم ألقى عظامه بيضا وحثا كومة من بطحاء وتوسدها وغط غطيط البكر • فقلت هذه والله الغنيمة • ثم قمت الى فحل ابله فخطمته ثم قرنته الى بعيرى وصحت به فأتبعنى الفحل وأتبعته الابل فصارت خلفى كأنها حبل ممدود • فمضيت أبادر ثنية بينى وبينها مسيرة ليلة للمسرع ، فلم أزل أضرب بعيرى بيدى مرة وأقرعه برجلى أخرى حتى طلع الفجر • فأبصرت الثنية فاذا عليها سواد • فلما دنوت اذا أنا بشيخ قاعد وقوسه فى حجره • فقال : أضيفنا ؟ ؟ قلت نعم ، قال : أتسخو نفسك عن هذه الابل ، قلت : لا • عند ذاك أخرج سهما كأن نصله لسان كلب ثم قال : أبصر بين أذنى الضب ثم رماه فصدع عظمه من دماغه ثم قال : ما تقول ؟ قلت أنا على رأيى الأول • فقال : أنظر هذا السهم الثانى فى فقرة ظهره الوسطى • ثم

---

(١) الأغانى ج ٢ ص ٣٩٤ (ط . هيئة التأليف والنشر)

(٢) بلوغ الأدب ج ٣ ص ١٨

(٣) عيون الأخبار لابن قتيبة ج ٢ ص ٣٨ .

رمى به فكانما قدره بيده ثم وضعه باصبعه • ثم قال : أرأيت ؟ قلت : انى أريد أن أتثبت •فقال : أنظر هذا السهم فى علوه ذنبه ، والرابع والله فى بطنك • ثم رماه فلم يخطىء • فقلت انزل آمنا • فقال : نعم • فدفعت اليه حطام فحله وقلت : هذه ابلك لم يذهب منها وبرة • قلت هذا وأنا أنتظر أن يرمينى بسهم ينتظم به قلبى • فلما تنحيت قال لى : أقبل • فأقبلت والله خوفا من شره لا طمعا فى خيره • فقال: أى هذا ما أحسبك جشمت الا من حاجة فاقرن من هذا الابل بعيرين وامض لطيتك • قلت أما والله حتى أخبرك عن نفسك قبلا فوالله ما رأيت أعرابيا قط أشد ضرسا ولا أعدى رجلا ولا أرمى يدا ولا أكرم عفوا ولا أسخى نفسا منك » (١) •

ثم هناك حكايات الأمثال ، وهى تلك الحكايات التى تحكى حدثا ينتهى بعبارة موجزة ذات مغزى عميق تصبح فيما بعد مثلا • ومثال ذلك «رجع بخفى حنين ووافق شن طبقة» الى غير ذلك من الأمثال التى حرص العرب فى العصور الاسلامية على جمعها وتدوينها ، بالاضافة الى المحصول الوافر من الأشعار العربية الجاهلية التى تتضمن أمثالا • وكل هذا أفردت له الكتب مثل كتاب «مجمع الأمثال» للميدانى ، وكتاب «أمثال العرب» للمفضل الضبى • وكتاب الفاخر لابن سلمه بن عاصم ، وكتاب جمهرة الأمثال لأبى هلال العسكرى • ثم كتاب المستقصى فى الأمثال للزمخشرى •

وهناك أمثال تنتزع من بين سياق حوار فى حادثة معينة • وشبيه بها تلك الأمثال التى تنتزع من قصص الحيوان • ومن ذلك المثل المشهور :«فى بيته يؤتى الحكم» • فقد «زعمت العرب أن الأرنب التقط ثمرة فاختلسها الثعلب فأكلها ، فانطلقا يختصمان الى الضب • فقال الأرنب : يا أبا الحسل • قال : سميعا دعوت • قالت : أتيناك نختصم اليك • قال : عادلا حكمتما • فقالت : فاخرج الينا • قال : فى بيته يؤتى الحكم• قالت: انى وجدت ثمرة • قال : حلوة فكليها • قالت : فاختلسها الثعلب • قال : لنفسه بغى الخير • قالت : لطمته • قال : بحقك أخذت • قالت : لطمنى • قال : حر انتصر • قالت : فاقض بيننا قال : حدث حديثين امرأة ، فان أبت فأربعة • فذهبت أقواله كلها أمثال » (٤)



وهناك بطبيعة الحال أمثال أخرى ترد مفردة ومثال ذلك : كالمستغيث من الرمضاء بالنار ، وهدنة على دخن ، ومرعى ولا كالسعدان • كما أن هناك أمثالا تشتق من صفات الحيوان ، فيقال ، أسمع من قراد • والقردان تكون عند الماء ، فان قربت الابل منها تحركت وانتعشت ، فيستدلون بذلك على اقبال الابل • ويقال : اصنع من تنوط «وهو طائر يصنع عشا مدلى من الشجر» •

ولعلنا ندرك بعد هذا العرض السريع مقدار ما كانت عليه ثروة التراث الشعبى فى العصر الجاهلى ولعلنا ندرك كذلك أهمية دراسة هذا التراث قبل أن نبدأ دراسة الشعر العربى الذى كثيرا ما يشير الى عادات ومعتقدات عاشت فى ضمير الشعراء قبل أن ينطق بها شعرهم • ولا مفر لنا ، ان شئنا أن نتبع المنهج السليم فى دراسة التراث الجاهلى ، من أن نبدأ بتمثل الحياة الجاهلية بوصفها ككل ، قبل أن نأخذ فى دراسة أى انتاج فردى •

---

(١) عيون الاخبار ج ١ ص ١٧٧ .

(٢) النويرى : نهاية الارب ج ٣ ص ٤٣

ثم صب كل هذا التراث فى المجتمع الاسلامى فنما بعضه وازدهر ، كما تحور البعض الآخر وتغير • على أنه لم يحدث أن انقرض شكل من أشكال هذا التراث انقراضا كليا ، وانما كانت تظهر له ملامح خفية فى كثير أو قليل • والى جانب هذا ظهرت اشكال جديدة من التراث الشعبى ارتبطت كل الارتباط بالدين الاسلامى وبشخصية الرسول عليه السلام بصفة خاصة •

أما من ناحية العلم فقد تطور الحال بتأثير الفتوحات الاسلامية ونشاط الحركة الفكرية وكذلك بفضل الترجمة • ومن هنا نلاحظ حدوث انفصام بين العلم الشعبى والعلم الرسمى أن جازلنا هذا التعبير • وهذا لا يعنى أن العلم الرسمى قضى على العلم الشعبى ، وانما عاشامعا جنبا الى جنب • أما فى العصر الجاهلى فقد كان العلم والمعرفة شعبيين ، بمعنى أنهما نبعا أصلا من الشعب وكان أساسها التجربة الفردية والجماعية فى حياة الصحراء القاحلة • ومن ثم فقد تطورت فى العصور الاسلامية المعرفة الطبية ومعرفة الأفلاك ودروب الصحراء ومجاهلها ، والمعرفة بالأنساب والأخبار وأصبحت علوما مستقلة تخدم أغراض الحياة المتطورة من ناحية ، وتربط العرب المسلمين بماضيهم الغابر من ناحية أخرى •

أما عن المعتقدات والتصورات السحرية فقد ظلت تعيش فى ضمائر الناس ، وكان لها أثر كبير فى سلوكهم • وعلى الرغم من أن الاسلام حاول أن يقضى على كثير من أشكال هذا السحر ، الا أن السحر والخرافة لهما تأثيرهما الدائم على عقول الناس • وكل ما حدث هو أن الناس غلفوا هذه المعتقدات بغلاف اسلامى ، وبذلك تسلحت طقوس السحر والخرافات بسلاح مكنها من أن تعيش على الدوام ، كما سنشير الى ذلك عندما نتعرض لصنوف الروايات الشعبية الاسلامية •

أما الشىء الذى استطاع الاسلام أن يقضى عليه قضاء مبرما ، فهو بطبيعة الحال عبادة الآلهة القديمة ، ومن ثم فقد محى ذكرها من الروايات الشعبية • فقد روى أن النبى « عندما بعث خالد بن الوليد قال له ائت بطن نخلة ، فانك تجد ثلاث سمرات ، فاعضد الأولى ، فأتاها فعضدها • فلما جاء اليه عليه الصلاة والسلام فقال : هل رأيت شيئا ؟ قال : لا • قال : فاعضد الثانية : ومقضاها ثم أتى النبى (ص) فقال : هل رأيت شيئا ؟ قال : لا • قال فاعضد الثالثة ، فأتاها فاذا هو بحبشية نافشة شعرها واضعة ثديها على عاتقها تصرف بأنيابها وخلفها دبية السلمى • فلما نظر الى خالد قال :

عزى شدى شدة لا تكذنى
على خالد القى الخمار وشمرى

فانك ان لاتقتلى اليوم خالدا
تبوئى بذل عاجلا وتنصرى

فقال خالد :

يا عز كفرانك لا سبحانك
انى رايت الله قد اهانك

ثم ضربها ففلق رأسها فاذا هى حممة • ثم عضد الشجرة وقتل دبية ثم أتى النبى (ص) فأخبره فقال : تلك العزى ولا عزى بعدها للعرب • (١)

ولقد لعب الوعاظ دورا كبيرا فى العمل على اثراء التراث الشعبى بالقصص الدينى المشبع بعنصر الخيال • ولما كان الخلفاء الراشدون مدركين تماما لخطورة هذا الأمر ، فلم يكن عمر بن الخطاب على سبيل المثال ، يأذن لرجل أن يجلس الى الناس فى مسجد الرسول يحدثهم الأحاديث دون أن يكون على ثقة تامة بثقافته الدينية • كما نجد أن على بن أبى طالب أيضا كان يطرد القصاص من مسجد البصرة ولا يأذن الا لقاص واحد هو الحسن البصرى العالم الجليل المتفقه فى الدين • والواقع أن الوعظ فتح مجالا طريفا لرواية الحكايات الخيالية الرمزية التى تخدم غرضا أخلاقيا وذلك الى جانب الروايات الدينية الموثوق فيها • فمن ذلك ما روى من أن جبريل عليه السلام أتى آدم عليه السلام فقال له انى أتيتك بثلاث فاختر واحدة فقال : وما هى يا جبريل ؟ قال : العقل والحياء والدين • قال : قد اخترت العقل • فخرج جبريل الى الحياء والدين فقال : ارجعا فقد اختار العقل عليكما • فقالا : أمرنا أن نكون مع العقل حيث كان •

---

(١) بلوغ الأرب ج ٢ ص ٢٢١

على أن الشـــعب العربى الذى أغرم بالقص والرواية منذ القدم ، لم يعد يقنصر بعد سـماع الحكايات والروايات من الوعاظ ، وانمـــا أصبح القصاصون فى كل مكان يلعبون دورا كبيرا فى امتاع الناس بحكاياتهم ٠ وكان معنى خروجهم من بين جدران المساجد ، أن يقصوا على الناس من كل نوع من الطرائف ، القديم منها والجديد ، والدينى منها والدنيوى ٠ وقد كان لمعاوية بصفة خاصـة غرام خاص بالقصص ٠ يقول عنه المسـعودى : **«كان يستمر الى ثلث الليل فى اخبار العـرب وأيامها ، والعجم وملوكها وسياستها لرعيتها ، وغير ذلك من اخبار الأمم السالفة ٠ ثم تأتيـــه الطرف الغريبة من عند نسائه من الحلوى وغيرها من المآكل اللطيفة ، ثم يدخل فينام ثلث الليل ، ثم يقوم فيقعد ٠ فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك وأخبارها والحروب والمكايد ٠ فيقرأ ذلك عليه غلمان مرتبون وقد وكلوا بحفظهـا وقراءتها ٠ فتمر بسمعه كل ليلة جمل من الاخبار والســير والآثار وأنواع السياسات »**

وربما كان كتاب التيجان لوهب بن منبه وكتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شرية ، أول كتابين صنعا فى القصص فى العصر الاسلامى ٠ ويبدو أن عبيدا وضع كتابه هذا بتوجيه من معاوية ، وأن كان الكتاب الذى وصل الينا من رواية ابن هشام فعبيد يوجه خطابه فى أول كتابه الى معاوية فيقول: «يا أمير المؤمنين ، لك فى غير هذا الحديث ما يقصر ليلك وتلذ به نهارك ، فان فيه ما تهوى ومالا تهوى ومغضبة وشغفا للملوك ونعش مودة » فيجيبـه معاوية بقوله : «عزمت عليك الا اتبعت هواى ، وحدثتنى ما علمت مما أسألك عنه ٠ فأنت فى جوار الله وذمته ، وأمان منى ومن غضبى ونعش ومودتى » ٠

وهكذا اختلطت الحكايات القديمة بالحديثـة ، والتاريخ القديم بالتاريخ الاسلامى ، كما اختلطت المعتقدات القديمة بالمثل والمبادىء التى دعا اليهـا الاسلام ٠ ويمكننا أن نشـــير الآن الى حكايتين تشيران بوضوح الى ما يتصف به التراث الشعبى من خاصية الاستمرار مع التطور ٠ فقـــد روى الأغانى أن « سراقة البارقى كان من ظرفاء أهـل العراق ٠ فأسره المختار يوم جبانة السبيع (كانت وقعة للمختار بن أبى عبيد الثقفى حين خرج للثأر من قتلة الحسين بن على بن أبى طالب) ، وكانت للمختار فيها وقعة منكرة ٠ فجاء به الذى أسره الى المختار فقال له : انى أسرت هذا ، فقال له سراقة : كذب ٠ ما هو الذى أسرنى ، انما أسرنى غـــلام أسود على برذون أبلق عليه ثياب خضر وما أراه فى عسكرك الآن ، وسلمنى اليه ٠ فقال المختار ، أما ان الرجل قد عاين الملائكة ، خلوا سبيله فخلوه فهرب» (١) ٠

وأما الرواية الثانية فيرويها أبو الفرج كذلك نقلا عن ابراهيم بن المهدى قال : «قدم على هشام ابن الكلبى فسألته عن العشاق يوما فحدثنى قال: تعشق كثير امرأة من خزاعة يقال لها أم الحويرث فنسب بها وكرهت أن يسمع بها ويفضحها كما سمع بعزة ٠ فقالت له : انك رجل فقير لا مال لك فابتغ مالا يعفى عليك ، ثم تعال فاخطبنى كمـــا يخطب الكرام ٠ قال : فاحلفى لى ٠ ووثقى أنك لا تتزوجين حتى أقدم عليك ٠ فحلفت ووثقت ٠ فمدح عبد الرحمن الأزدى ، فخرج اليه ، فلقيته ظباء سواغ ولقى غرابا يفحص التراب بوجهه ٠ فتطير من ذلك حتى قدم على حى من لهب ، وهى قبيلة من اليمن عرفت بالعيافة وزجر الطير ٠ فقال: أيكم يزجر ؟ فقالوا كلنا ، فمن تريد ؟ قال :أعلمكم بذلك ٠ قالوا : ذاك الشيخ المنحنى الصلب ٠ فأتاه فقص عليه القصة فكره ذلك له وقال له : قد توفيت أو تزوجت رجلا من بنى عمها » (٢) ٠

فهاتان قصـــتان أخذناهما من بين القصص العديدة لدلالتهما على استمرار التراث الشعبى ٠ والقصتان ، كما يتضح من نسيجهمـــا ، ترويان حوادث فى العصر الاسلامى ٠ ومع ذلك فهمـــا تكشفان فى الوقت نفسه عن استمرار المعتقدات الجاهلية التى عاشت ودخلت فى نسيج القصص الاسلامى ٠ فبدلا من الأشباح والأرواح التى كانت تتراءى للجاهلى ، أصبحت تتراءى للرجل الاسلامى الملائكة وربما تراءى له الشيطان أو الجن فى مواقف أخرى ٠ وأما الزجر فهو اعتقاد جاهلى ، ظل الناس يعتقدون فيه واصبح موضوعا أو موتيفا من موتيفات حكاياتهم ٠

وهناك موضوع جديد دخل دائرة القص يعد وليد الرقى الفكرى الذى عاشه العرب فى العصور الاسلامية ، وأعنى بذلك موضوع الملح والنكات ٠ ولا بد أن العرب الجاهليين كانوا يمزحون ويسخرون

---

(١) الأغانى ج ٩ ص ١٣
(٢) الأغانى ج ٩ ص ١٥

بطريقتهم ، ولكننا لم يصلنا من ذلك شيء يمكن أن يرقى الى مستوى الملح والنكات الذهنية • أما فى العصور الاسلامية فقد نما فن الفكاهة وحكايات النوادر حتى أفردت لهما العديد من الكتب • والمثالان التاليان يوضحان لنا مدى ارتباط الملح والنكات بالرقى الذهنى فى العصور الاسلامية • يحكى أن الحجاج أخذ لصا أعرابيا فضربه سبعمائة سوط • وكان كلما قرعه بسوط قال اللهم شكرا فأتاه ابن عم له فقال : والله ما دعا الحجاج الى التمادى فى ضربك الا شكرك لأن الله يقول : «لئن شكرتم لأزيدنكم» وقد أراد رجل أن يمزح أمام أحد الموالى فقال : «أريت البارحة فى منامى كأنى دخلت الجنة فرأيت جميع ما فيها من القصور • فقلت لمن هذه فقيل للعرب • فقال رجل عنده من الموالى ، أصعدت الغرف ؟ قال : لا • قال : فتلك لنا » (١) •

وهكذا اتسعت دائرة القص كما رأينا ، فتراكمت ثروة الحكايات والأمثال والمعتقدات والتصورات ، وأصبحت معدة لمن يصبها فى قالب قصصى يمكن أن يجمع القديم والجديد بين ثناياه • ولما وجد القصاصون أن قالب ألف ليلة الهندى أو الفارسى يمكن أن يستوعب كل هذه المادة ، فقد أدخلوها فيه ، وبذلك أصبحت ألف ليلة وليلة ذات طابع عربى صرف وان ظلت محتفظة ببعض ملامح القصص الأجنبية •

على أن ألف ليلة وليلة وغيرها من مجموعات الحكايات مثل مجموعة الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة التى حققها هانز فير عام ١٩٥٩ لم تكن لتستوعب كل أنماط القصص التى نمت وترعرعت فى العصر الاسلامى • ولهذا كان لا بد لبعض الأنماط أن تستقل بكيانها بعيدا عن هذه المجموعات • ومن ذلك أدب السيرة والمغازى • وقد ألف محمد بن اسحق السيرة النبوية وهى تلك التى رواها ابن هشام • أما فيما يتصل بالمغازى فربما كان كتاب وهب بن منبه أقدم الكتب التى ألفت عن المغازى ، وهو كتاب يحمل عنوان المغازى ولم يصلنا منه سوى أجزاء يسيرة • وكذلك اشتهر بالتأليف فى المغازى ابان بن عثمان وعاصم ابن عمر والزهرى وموسى بن عقبة وغيرهم • • هذا بالاضافة الى تلك المخطوطات العديدة التى يتضمنها فهرس مخطوطات برلين • وهذه المخطوطات مجهولة المؤلف • ويشير نصها الى تأخر زمن روايتها • والواقع أن أدب السيرة والمغازى يعد مزيجا من العلم والخيال • فهو علم بقدر ما يعتمد على الواقع ، وهو خيال بمقدار ما يلعب به الخيال فى رواية كثير من الأخبار بخاصة تلك التى استمدت من العصور الجاهلية • ولعل هذا ما دعا ابن هشام الى حذف بعض الروايات التى رواها ابن اسحق عن الأنبياء منذ آدم حتى النبى عليه السلام • فهو يقول فى مقدمة السيرة : «وأنا ان شاء الله مبتدىء هذا الكتاب بذكر اسماعيل ابن ابراهيم ومن ولد رسول الله صلى الله عليه وسلم من ولده وأولادهم لأصلابهم ، الأول فالأول من اسماعيل الى رسول الله (ص) وما يعرض من حديثهم ، وتارك ذكر غيرهم من ولد اسماعيل على هذه الجهة للاختصار الى حديث سيرة رسول الله (ص) وتارك ما يذكره ابن اسحق فى هذا الكتاب مما ليس لرسول الله (ص) فيه ذكر ولا نزل فيه من القرآن ، سببا لشىء من هذا الكتاب ولا تفسيرا له ولا شاهدا عليه لما ذكرت من الاختصار» • ويتضح من ذلك أن ابن هشام قد ساوره الشك



(١) عيون الاخبار ج ٢ ص ٥٧ ، ص ٢١٣

فى بعض الروايات القصصية التى رأى أنها تعتمد على الخيال لا على العلم ، ومن ثم فقد فضل أن يحذفها ومع ذلك فلم تخل السيرة من روايات شعبية تعتمد على الخيال الصرف · ذلك أن المسلمين وجدوا فى شخصية الرسول ما يغنيهم عن كل شخوص التاريخ والقصص القديم · ومن ثم فقد ركزوا كل نتاج خيالهم السحرى حول تصوير شخصيته وأفعاله · ولقد أسعفتهم مادة الكرامات فعوضتهم عن المادة الأسطورية الجاهلية · ومن ذلك ما يرويه ابن اسحق عن الكرامات التى اصطحبت النبى منذ أن حملت فيه أمه فيقول على لسان آمنة : «**لقد علقت به فما وجدت له مشقة حتى وضعته ، فولدته نظيفا والله كما يولد السخل ما به قذر ، فلما فصل منى خرج منه نور أضاء له** مابين المشرق الى المغرب · ثم وقع على الأرض على **يديه ثم أخذ قبضة من تراب فقبضها ورفع راسه الى السماء كالمتضرع المبتهل · ثم رأيت سحابة بيضاء قد اقبلت تنزل من السماء حتى غشيته فغيبته عن عينى برهة ، فسمعت قائلا يقول : طوفوا بمحمد مشارق الأرض ومغاربها وادخلوه البحار كلها ليعرف جميع الخلائق كلها باسمه وصفته ويعرفوا بركته · انه حبيب لى لا يبقى شيء من الشرك الا ذهب به · ثم انجلت عنى فى أسرع من طرفة عين ، فاذا أنا به مدرج فى ثوب أبيض أشد بياضا من اللبن وتحته حريرة خضراء قد قبض على ثلاثة مفاتيح من اللؤلؤ الرطب الأبيض واذا قائل يقول : قد قبض محمد مفاتيح النصر ومفاتيح الدنيا ومفاتيح النبوة · ثم رأيت سحابة أعظم من الأولى ولها نور اسمع فيها صهيل الخيل وخفقان الأجنحة وكلام الرجال حتى غشيته وغيبته عن وجهى أطول وأكثر من المرة الأولى · فسمعت مناديا ينادى : طوفوا بمحمد جميع الأرضين وعلى موالد النبيين واعرضوه على كل روحانى من الجن والانس والملائكة والطير والوحوش واعطوه خلق آدم ومعرفة شيث وشجاعة نوح وخلة ابراهيم ولسان اسماعيل ورضا اسحق وفصاحة صالح وحكمة لوط وبشرى يعقوب وجمال يوسف وشدة موسى وطاعة يونس وجهاد يوشع وصوت داود وحب دانيال ووقار الياس وعصمة يحى وزهد عيسى واغمسوه فى جميع خلائق النبيين · ثم انجلت عنى فى أسرع من طرفة العين ، فاذا به قد قبض على حريرة خضراء مطوية طيا شديدا ، ينبع من تلك الحريرة ماء معين واذا قائل يقول : بخ بخ ، قبض محمد على الدنيا كلها»** ·

ويتضح من هذا المثال كيف أن الخيال العربى قد تركز حول شخصية الرسول ، اذ كان العربى يشعر بأنه مكلف بحمل رسالة الاسلام الى العالم وبدافع هذا الاحساس جسد بطولة النبى حسبما تراءى له خياله · وبدافع هذا الشعور نفسه تغيرت ملامح الأبطال الجاهليين منهم والاسلاميين، وتجددت أهدافهم بحمل لواء الدين الاسلامى فى العالم كله · فاذا كان سيف بن ذى يزن آخر ملوك اليمن قبل الاسلام وهو الذى أخرج الأحباش من اليمن بعد أن استعمروه فترة من الزمن ، فقد جعله القاص يعيش حتى مطلع عصر النبوة ، وكان عليه أن يقوم بأعمال البطولة فى سبيل القضاء على الوثنية ونشر تعاليم الدين الجديد · وبهذا تجاوز سيف عصره التاريخى الى العصر الاسلامى حتى يكون بطلا اسلاميا مكلفا بتبعة جديدة تتوج بطولته · ولهذا عاشت السيرة أحقابا طويلة · وعلى هذا النحو امتدت بطولة عنترة الى العصر الأسلامى لكى يناضل فى سبيل مبادئه فى ظل تعاليم الدين الجديد · فاذا وقع اختيار الشعب على ابطال برزوا فى العصور الاسلامية المختلفة مثل عبد الوهاب والسيد البطال اللذين عاشا فترة من فترات صراع العرب مع الروم ، ومثل الظاهر



بيبرس الذى عاش فى فترة صراع العرب مع الصليبيين ، فان مهمة هؤلاء الأبطال كانت تتمثل فى المقام الأول فى نصرة الاسلام ضد الأعداء المناوئين له • والواقع أن السير الشعبية التى أخذ يرويها العرب منذ زمن مبكر ، ألفت فى وقت نضج فيه التراث الشعبى وتطور بحيث أصبحت أشبه بالوعاء الذى صب فيه كل صنوف هذا التراث من عادات ومعتقدات الى قصص وأخبار جاهلية الى روايات ومفهومات اسلامية حديثة • وقد كان هذا التراث فى الحقيقة عاملا من أهم العوامل الذى من أجله ظلت السير الشعبية تروى حتى زمن متأخر •

والى جانب السير والمغازى ، أغرم الشعب العربى برواية قصص الانبياء ولهذا فقد وصلتنا مجموعة من الكتب التى تحمل هذا العنوان ومنها قصص الأنبياء للثعلبى وقصص الأنبياء للكسائى ومنها قصص الأنبياء التى يحتوى عليها كتاب الأنس الجليل فى تاريخ القدس والخليل لأبى اليمن القاضى الحنبلى • وليس غريبا أن العرب كانوا يعرفون بعض هذا القصص نقلا عن اليهود والنصارى الذين سكنوا الجزيرة العربية قبل الاسلام • فلما جاء الاسلام حاول الرواة أن يوفقوا بين ما سمعوه وبين آيات القرآن • ولهذا فهم يأتون بالآية ثم يحكون من القصص ما يتصل بها مطلقين الأعنة لخيالهم فى تصوير كل صغيرة وكبيرة • فاذا كان قد ورد فى القرآن ، على سبيل المثال ، فى قصة موسى موجها الخطاب الى بنى اسرائيل فى قوله تعالى : «يسومونكم سوء العذاب» أخذ القاص يصف صنوف العذاب بالتفصيل ثم يستمر فى القصة من وحى خياله فيقول : «فلما أراد الله تعالى أن يفرج عنهم بعث موسى عليه السلام • وكان بدء ذلك أن فرعون رأى فى منامه كأن نارا قد أقبلت من بيت المقدس حتى اشتملت على بيوت مصر فأحرقتها وأحرقت القبط وتركت بنى اسرائيل • فدعا فرعون الكهنة والسحرة والمغبرين والمنجمين فسألهم عن رؤياه فقالوا ، يولد فى بنى اسرائيل غلام يسلبك الملك ويغلبك على سلطانك ويخرجك وقومك من أرضك ويبدل دينك • ثم يستمر الراوى فيحكى كيف أن أم موسى ذهبت بعد أن ولدت موسى لتشترى تابوتا من نجار مصرى •• فلما سألها عن سبب شرائها التابوت أخبرته بأنها تريده لكى تخبىء فيه ابنها • فباعها النجار التابوت ثم ذهب ليفشى سرها ، فعقل الله لسانه ولم يستطع الكلام • فلما وصل الى دكانه ارتد له لسانه ، فذهب ليخبرهم مرة أخرى ولكن الله تعالى عقل لسانه وأخذ ببصره • فأشهد الله تعالى عليه ان رد له لسانه وبصره أن لا يدل عليه وأن يكون معه يحفظه حيثما كان • فعلم الله منه الصدق فرد عليه لسانه وبصره» • «وكان لفرعون يومئذ بنت ولم يكن له ولد غيرها • وكانت من أكرم الناس عليه ، وكان لها كل يوم ثلاث حاجات ترفعها اليه وكان بها برص شديد ، وكان فرعون قد جمع لها الأطباء والسحرة من مصر فنظروا فى أمرها • فقالوا له : أيها الملك •• انا لا نرى برءها الا من قبل البحر • شىء يؤخذ منه شبه الانسان فيؤخذ من ريقه ويلطخ به برصها فتبرأ من ذلك • وذلك فى يوم كذا وكذا من شهر كذا وكذا فى ساعة كذا وكذا حين تشرق الشمس • فلما كان يوم الاثنين غدا فرعون الى مجلس كان له على النيل ومعه امرأته آسية بنت مزاحم •• اذ أقبل النيل بالتابوت تضربه الأمواج •• ففتحت بنت فرعون التابوت ومسحت جسمها بريق الطفل فبرئت»(١)

وعلى هذا النحو حاول القاص أن يزخرف كل صغيرة وكبيرة فى قصص الأنبياء • ولما كانت هذه الزخرفة لا تتعارض مع آيات القرآن ، ولما كانت مفعمة بالروح الشعبى فى المقدرة على التصوير والاستغراق فى الخيال ، فقد لقيت رواجا كبيرا بين أفراد الشعب • بل ان من يحاول اليوم أن يستمع الى بعض القصاصين بخاصة المسنين منهم ، وهم يقصون قصص الأنبياء ، فانه لن يجد اختلافا كبيرا بين رواياتهم وما قد دون فى هذه الكتب •

ولقد تأثر تفسير القرآن الى حد كبير بهذا النوع من القصص • ويكفى أن نقرأ تفسير الطبرى وهو التفسير الذى استشهد بأنه يأتى بأكبر قدر ممكن من روايات المفسرين ، فى قصة آدم على سبيل المثال ، لنرى الى أى حد قد لعب خيال القصاصين فى سردهم لقصص الأنبياء •

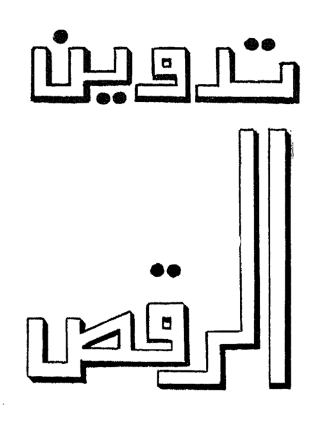
ولعلنا ندرك بعد هذه النبذة السريعة ضخامة الثروة الأدبية الشعبية التى تحتوى عليها كتب التراث العربى • واذا كانت هذه الثروة قد تدفقت على ألسنة الناس فى العصور الاسلامية حتى كتب لها ، من حسن حظنا أن تدون ، فلا يعنى هذا أنها قد كفت عن أن تلعب دورا فى حياة الشعوب العربية الاسلامية بعد أن انفصلت دولهم بعضها عن البعض وأصبح كل منها يتمتع باستقلاله ، بل انها تدفقت مع تيار حياة هذه الشعوب بحيث اختلط القديم بالجديد والماضى بالحاضر •

ولعلنا نستطيع فى مقال آخر أن نتبين هذا الاستمرار والتطور فى تراثنا الشعبى المصرى •

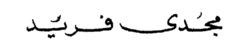
« د• نبيلة ابراهيم »

---

(١) الثعلبى : قصص الانبياء من ص ١٣٣ الى ١٣٩







ما أقصى طموح أهل الفن! لا يكفيهم أن تحتسب أعمالهم خلقا ·· فلا أقل من الخلود يرنو اليه ابداعهم هذا ! ولكن كيف يخلد فن مثل فن الرقص عنصره الهواء ؟ فن توازن يشكل الفراغ على غير ما يشكله فن توازن آخر هو فن العمارة ؟ ان الرقص فن تتعاقب لحظاته كالبرق الخاطف ولكن فى كيان متصل عام يتميز أول ما يتميز بالوحدة الملازمة لكل عمل فنى ، بوحدة واضحة حية فى وجدان المرائى المتذوق مثلها فى وجدان المصمم، بل وبقدر ما هى حية فى العمل المعمارى ذاته ، فى كل عمل معمارى حق راسخ ، لا يتغير ولا يتبدل، وتدركه ككل قائم فى لحظة واحدة ، فى أية لحظة ، أى خارج الزمن ، حيث النظرة الواحدة تكون شاملة للأثر كله ·

وهكذا ، بسعيها الى الجمال ، تتقارب الفنون فى هذا وتتباعد فى ذاك — كل وفق نوعيته ، **فن يعبر فيه الانسان بكل انسانيته ، بكل كيانه بالروح والجسد ، تحليليا ، اى لحظة بعد لحظة — هو فن الرقص ·· وفن يعبر فيه الانسان عن رغباته ، مستعينا من خارج كيانه بمواد — طبيعية او مصنوعة — تتحدى مر الزمن وكأنها تشكل الفراغ تشكيلا نهائيا ، لا رجعة فيه — هو فن العمارة ·**

وبهذا لعلنا نكون قد لمسنا صعوبة مشكلة تسجيل الرقص — ذلك الفن الذى يشكل الفراغ منذ القدم ، معبرا تارة عن ذات الانسان وتارة عن ذات الجماعات بوجدانها المشترك وذوقها العام ·· الا أن مصيره المحتوم بحكم نوعيته هو الزوال ، أولا بأول ، لحظة بعد لحظة ، أى مع كل لحظة تمر بالانسان ولا تعود بحال ·

أوضاع راقصة ممثلة فوق الجدران تمتد فى أعماق الأزل !

يقول هيفولك اليس : « ·· ويقينى أن فن الرقص لا يمكن أن يندثر ·· حيث تكمن فى ثناياه دائما أبدا القدرة على البعث » · وقد يروقك مثلى كما قد لا يروقك أن توافق على الكثير الشائق من أقوال هذا المفكر الانجليزى الملهم من أن الحافز للرقص هو ذاته الحافز للعمارة ··· وانهما أقدم الفنون قاطبة ، أقدم من الانسان وكأنهما قد مهدا لمجيء الانسان ·· وعندما يستهويه أن يستشهد بمثال من عالم الحيوان أو الكائنات الحية





من محاولات الدكتور هانز هلمان لاحياء التراث الفرعونى

بصفة عامة فانه يجد ان حركات الرقص (المناجية) التى يتبادلها عصفور ذكر مع أليفته هى الاصل فى نتاج عفوى هو عشهما ـ ذلك الرمز العتيد الأول للعمارة !

لكنك قد تستنكر شاعرية الحياة الكامنة فى روح الرقص وفى حفيف الطيور وايماءاتها ،وكل شاعرية اطلاقا على بحث يسعى (بعنوانه على الأقل) الى أن يكون واقعيا علميا محضا ، وفى الحالة هذه تستأثر برأى عالم من جامعة توبيننجن كالاستاذ شميدت وهو يخفض عدد مشاهد الرقص الممثلة على الجدران منذ ما قبل التاريخ الى ٣٥ ـ (١) وليس فيما بين اسبانيا وفرنسا وتونس وصعيد مصر كما قد يجول فى خاطرك ، بل وفى كل مكان استكشف بعد على وجه اليابسة • وغنى عن الذكر ان علماء ما قبل التاريخ لبثوا مدى جيلين يعدون مشاهد الرقص المنقوشة على الصخور بالعشرات والمئات حتى طلع عليهم شميدت مشيرا الى ضرورة التريث فى التفريق بين وضع رقص ووضع صيد ووضع نشوة ووضع قد يكون الفنان تخيله وقد يناقض الواقع تماما •

كل هذا ان دل على شىء فانما يدل على ان الرقص قد بات من قديم شغلا شاغلا للكثيرين •• فما بالك الاهتمام بتمثيلة • انك تدخل الكهوف منحنيا أوراكعا أو زاحفا، ومستعينا بأحدث وسائل الاضاءة • فياله من جهد بذله الفنان البدائى

للتعبير عن طقوس قومه الحيوية ـ من سحرية أو دينية ـ برسوم دقيقة موحية ـ كبرت أو صغرت ـ وألوان زاهية تثير عجب الزائرين منذ نيف ومائة سنة • لكن هذه الاوضاع المثيرة التى ربما نكون قد قتلناها بحثا حتى نحكم بأنها أوضاع رقص أى تسبقها فى تصورنا حركات وتتلوها حركات ، لا تكفى بديلا عن الرقص ذاته فلقد بذلت جهود جبارة عبر دراسات عويصة لتحريك الاوضاع التى خلدها الفنان الاغريقى فوق أوانيه الفخارية الرائعة ويا حبذا لو أخذنا بهذا النهج لتحريك الاوضاع المرسومة ـ ماأكثرها وأروعها ـ فى آثارنا من فرعونية الى فاطمية الى غير هذه وتلك فنبث فيها الحياة • وعلى أية حال فالفارق كبير جوهرى بين أوضاع مثبتة باللون فوق مساحات ثابتة وفن حركى ايقاعى ينبع تعبيره أصلا من ديناميته المنظمة المشكلة • ان تمثيل الجزء للكل معيب تماما فى محيط الرقص ، اذ أن التعبير فى الرقص ينبع كما نقول من الديناميـة وهى أكثر من مجرد أوضاع تضاف الى أوضاع ، أكثر من تداعى أوضاع لخطية الوجود • ان الرقص يقسم الزمن بالتشكيل ولا نقول بالأشكال أو الأوضاع ، ولعل فى كلمة تشكيل معنى الاستمرار معنى الحركة • ان الرقص بعنصريه المكونين وديناميته أقرب ما يكون لحياة الانسان • انه التنفس • انه تجميل الحياة وتعميقها • ان الرقص فن السمو بالحياة ، أو قل تصعيداً •

وانا لنحمد تلك الجهود التى تبذل من أجل احياء التراث وحسبنا ان نشير الى أبحاث كثيرة عظيمة قدمت فعلا الى المجمع العلمى المصرى « فيما

(١) ومع ذلك يعتقد انه رقم قياسى •



من مخطوطة
مارى بورج ندى

بين الأربعينات والخمسينات ، وهى التى قامت بين ظهرانينا فى جمعية « موسيقى فيفا » صورة رقم (١) وعلى رأسها العالم هيكمان تستشف الرسوم الفرعونية وما يرافقها من نصوص هيروغيلية وآلات موسيقية واضحة الملامح ٠

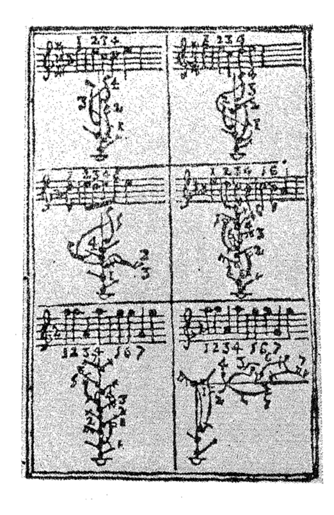
أحدث فن حركي يسجل أقدم فن حركي !

فى عام ١٩٦٣ زادت المكتبة الفنية العربية كتيبا أنيق القطع ، أحمر الغلاف هو ترجمة لعمل من تأليف السيدة مود كاربلَيس والسيد أرنولدباكيه بناء على تكليف من المجلس الدولى للموسيقى الفولكلورية (Ifmc) وقد اختصت عشر صفحات منه لعرض موضوع (تدوين الرقص) كما انه الحق بالكتاب صفحات أخرى بقلم دوريس بليستر تحت عنوان ٠ (تسجيل الرقص الشعبى على الافلام – لهواة التصوير)

وكان مركز الفنون الشعبية فى نفس عام ١٩٦٣ قد شرع فى تصوير عدة رقصات شعبية لعل أولاها كانت (**الحنة السويسى**) و (**حجالة مرسى مطروح**) و (**حجالة سيد بشر**) ٠ ومنذ عام ١٩٥٦ كانت مصلحة الفنون قد وفرت بعض الامكانيات لفنان شعبى أشرف على اخراج فيلم يسجل الرقص الشعبى عبر الديار المصرية ٠٠٠ الا أن مجالنا هنا ليس مجال عرض الكتيب الأنيق أو للتعليق والتعقيب على ما يسجله مركز الفنون الشعبية بالقاهرة من أفلام عن الرقص انما الذى يعنينا هو الاشارة الى التقدم الذى تمثله الامكانيات السينمائية النوع على رسم أوضاع للرقص فوق الجدران أو الورق ٠

ولقد قيل من قديم عن أقدم الفنون الحركية (**أى الرقص**) انه جماع الفنون ٠ ولكننا فى العصر الحديث نقول أيضا عن أحدث الفنون الحركية (أى السينما) انها كل الفنون ٠ والحقيقة ان هذين الفنين الحركيين مركبان ككل فن حركى ٠ يقوم فيهما التعبير بالتشكيل من خلال الزمن ٠ ولكن فى حين ان وسيط أقدم الاثنين هو الهواء ٠ أو قل الفضاء أو الفراغ – نجد ان وسيط الثانى مادة باقية ، هى الفيلم ٠ ان السينما مثلها مثل الرقص تقسم الزمن بالتشكيل لكن الاشكال هنا ثابتة على الفيلم ٠٠ الذى تتحقق له الديناميه بعرضه ٠ ومن هنا كان لابد ان يتوجه أهل الوسيط الزائل بأمانيهم المزمنة – أو قل التخليدية – الى أهل الوسيط الباقى ٠ أليس كل من الفنيين – مرة أخرى – زمانيا مكانيا ؟ فما الذى تم بالفعل لكل من جامع تراث الرقص ومصمم الرقص ٠٠ على يد أحدث عجائب الدنيا ؟!

ليس من شك فى أن تزويد جامع التراث بالكاميرا ، أى بامكانيات الترجمة الآلية السريعة للصوتيات والمرئيات بألوانها وكل هذا وذاك فى المحيط الطبيعى قد جعله على قدم المساواة مع جامع الادب أو جامع الموسيقى ، وما دام يستطيع جمع شمل الراقصين ، وسواء كانت رقصتهم دائرية أو عبارة عن مسيرة طويلة ، أو قفزات بدائية



من مخطوطة الاسبانى فريول اى بوكروس

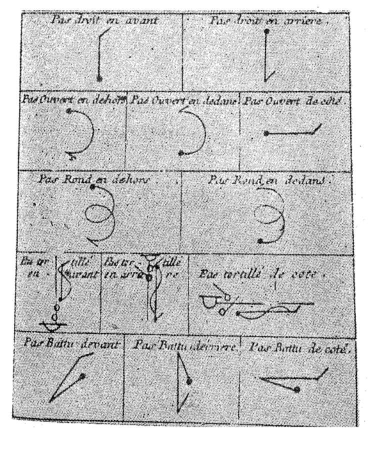
عالية ، متكررة تستحث الآلهة ليهطل المطرغزيرا وينمو الزرع عاليا ، أو كانت مجرد خطوات بارعة دقيقة خبيرة كما في الباليه ـ بين أكاديمي ومستحدث الشكل .. فان الكاميرا ـ ابتداء من زاوية واحدة أو اثنتين ـ كفيلة دائما أبدا بتسجيل يحترم الى أقصى حد أمانة العرض الحى .

ومع ذلك فان الجامع بسبب تحديد زوايا التصوير أو تحريك الكاميرا لا يكتفى بتسجيل حقيقة نماذج التلاقى بين الرقص والاغنية المصاحبة من تمبو وكاندمات وايقاعات ، أى بين الزمان والمكان ـ هذا التقدم العظيم الجوهرى على رسم الاوضاع المثبتة على الجدران والاوانى والمنسوجات ـ ولا يلبث أن يرصد الكثير من الملاحظات بل والاستكشافات التفصيلية مما قد تغنى عنه أصلا وبلا شك امكانيات السينما المحضة لولا أن الجامع يخشى من تعدد زوايا التصوير على أمانة فيلمه الوثائقى . انه يخشى أن ينطلق بانطلاق الامكانيات فيقتصر ـ وليكن على مضض ـ على أقلها ، مستعينا مستكملا بالوصف والرسم . وقصارى القول فان فيلم الرقص التسجيلى الوثائقى ، بالنسبة لدارس الرقص ، يبدو أقرب الى الشريط أو الاسطوانة بالنسبة لدارس الموسيقى ، وسيلة عظيمة حية لاستيضاح الاثر الفنى ـ الا انه ـ مهما تيسرت سبل عرض الفيلم ـ لا يغنى عن لغة تجريدية يقرؤها فى أى وقت وأى مكان من يكون قد تعلمها .. وكما يحدث ذلك فى دنيا الادب أو دنيا الموسيقى . لابد من لغة .. لابد من مفردات ومركبات ونحو .. الى آخر ما هو معروف فى كل لغة .

وأما مصمم الرقص ـ ويستوى فى هذا من يستلهم الفولكلور ومن لا يستلهمه فلا بد أن تجتذبه امكانيات السينما .. اذ يمكن اعادة كل لقطة تصوير حتى بلوغ درجة الكمال ـ وما أهم الكمال فى مجال الباليه ! ان الكاميرا تبدو طيعة شاعرية ، درامية .. بتعدد عدساتها وسرعاتها وتحركاتها .. ان مونتاج اللقطات خلاب فى حد ذاته ، والاضاءة معبرة بايحاءاتها وهلم جرا . انها امكانيات تجعل مصمم الرقص يبرأ من كل قيود وينطلق كما لم ينطلق أى فنان من قبل . ولكم تمنى كاتب هذه السطور أن تقوم فى جمهوريتنا الفتية جمعية تجمع شمل هواة أقدم فن حركى ومحبى أحدث فن حركى ! ولقد ظهر نوع جديد من الافلام اسمه « الفيلم ـ الباليه » انتشر بسرعة مذهلة فى أرجاء العالم .

استغلق فهمه على الكثيرين من لغويين وتشكيليين وموسيقيين حتى آمن انها رموز تشير الى هـــذا مرة والى ذاك مرة أخرى من لغة الرقص كما يعرفها العارفون • ولا بد أيضا أن نمر مر الكرام على ما يكون قد اقترحه من أفكار للتدوين فى القرن الأول الميلادى أمثال « باسيليوس السكندرى » وغيره من المشهورين فى التاريخ بأنهم رقصوا وفق قواعد وضعوها بأنفسهم وجمعوها فى كتب تعليمية • كذلك لا نتـــوقف طويلا أو قليلا اذا ما بلغنا القرن الثـــانى مع « لوكيان » ــ ذلك السورى المشهور بكتابه الذى يقوم على حوار طويل بين صديقين لعله أحدهما •• أو مع « بولكس » و « وآتينيــــه » المصرى المولد ــ وان كـــانت مؤلفاتهما يعدها أهل الذكر معاجم الرقص !

ولكن هل نسلك السبيل مثله بالنســـــبة للعصر الوسيط أو عصر النهضة الاوروبية وقـــد بلغ التأليف عن الرقص مبلغا لم يسبق له مثيل ــ وان انصب أغلبه على التفريق بين ضروب الرقص والتركيز على رقص النبلاء ــ وهو « الرقـــص الواطىء » حيث يحول وقار الفرسان ، أو ثقل وزن أزيائهم وأزياء سيداتهم، دون الارتفاع عن الارض؟





والواقع ان نجاحه فى بلادنا لا يقل عنه فى مختلف البلاد •

ولو ان هذه الجمعية قامت بالفعل لدعمت سبل اخراج (أفلام ــ باليه) قصيرة لتعرض قبـــل أفلامنا الطويلة فتتحقق أمنية البرنامج السينمائى العربى الكامل •• ولسعت أيضا تستحضر أفلام تحريك الرقص الفرعونى ــ هى ثمرة جهـــــود السنوات الأخيرة للأستاذة جرمين بريدومو ــ عضو المجلس القومى للبحوث فى فرنسا • لكن هذه الجمعية لم يكتب لها النور •

ماذا عن التدوين منذ اختراع الكتابة وانتشـــار الورق حتى رودلف لبان ؟

هل هناك كتب عن الرقص ترجع الى عصـــور قديمة ، يشتم منها ، أو يفهم صراحة ، ان القدماء كانوا يعرفون كثيرا أو قليلا عن تدوين الرقص فى شكل علامات اصطلحوا عليها •• أى انهم كانوا ــ بين محترفين وهواة ــ يرقصون وفق مدونـــات تسجل فى أمانة ابتكارات المبتكرين كما تغـــنى وتعزف على الآلات وفق رموز ثابتة ، معمول بهـــا جيلا بعد جيل ــ منذ قرون •• ويستطيع الجميع قراءتها وكتابتها ؟

نرى لزاما علينا أن ندع جانبا ما قد يكون عرف من تدوين فى البرديات أو على أية آثار مادية بآشور وبابل والصين ومصر •• وحسبنا أن نشير الى اجتهاد بعض المتخصصين من أمثال الدكتور هانز وهو الذى صال وجال فى صفحات طـــوال على مدى عمره يستكشف بين الهيروغليفات ما طالما

ولا غرابة اذا ما ظننت ان مؤلفات عصر النهضـــة قد استهمت حضارة المارد العربى ٠٠ ولكن أليس على العرب أن يبحثوا عن أفضـــالهم على غـيرهم من الشعوب ٠٠ قبل أن تفعل هذه الشعوب ؟ ٠ ويبدو ان باحثا لم يحاول فى ديارنا أن يعثر عـلى تدوين ما للرقص يكون السلف قد مارسوه فى أيام قلاوون أو الحاكم بأمر الله أو من قبل فى عصر المأمون (**ومعروف ببث الحكمة حيث كانت تدرس الموسيقى وتترجم مآثر الاغريق**) أو عصر الخليفة المعتمد العباسى حيث كان يتذاكر أهل كل حرفة ما يخصهم فيسأل الخليفة عن الرقص ويفتى أستاذ الرقص مفرقا بين خراسان وغير خراسان موضحا استعمالات الايقاعات الثمانية أو ما يجب توفـره فى شكل الراقص ٠ والغرابة بل والعجب، كله ان يرى بعض المؤلفين الأجانب المعاصرين أن الايطاليين قد اقتبسوا فن الباليه من رقصة الســـماح ذات الخطوات المعروفة المتعددة والشائعة منذ الاندلس ٠٠ أو أن يقرب بعضنا بين رقص بنات بغـــداد والاندلس أشكالا هندسية تتحول (**فمن المربع الى النجمة النملية**)، بين هذا التجريد فى الرقص والزخرفة على الجدران ٠ ولقد أتيح لكاتب هذه السطور فى فترة تفرغه الفنى القصيرة أن يطلع بدار الكتب بباب الخلق على كثير من **مخطوطات** العصر الوسيط تتعرض لموضوع الرقص الا انها مجرد فتاوى تحرم الرقص اذا ما جاء به تكسر أو تثنى وتحله اذا ما خلا منهما ٠ ولكن لا تظنن أن وصف حفلات الرقص الاوروبى فى العصر الوسيط أو عصر النهضة للأب منتربيه أو الاب دى يـو (وهما من القرن الثامن عشر) قد تضمن كلمـة واحدة عن تكنيك الرقص ، كلمة تفرق بينهـــا ــ نوعيا ــ وبين ما تقرأ فى « الأغانى » للأصفهانى و « نفح الطيب » و « مهاريج اللؤلؤ » و « مطالع البدور فى منازل المسرة » ٠٠ مما لم يقم بعـد باحث الرقص العربى بتفريغه تفريغا منظما !

يقول الناقد العلامة «**فرديناندو رينا**» عن باليه الملكة الكوميك » (١) المقدم فى البلاط الفرنسى عام ١٥٨١ **انه** ليس بداية كما يقال عنه فى **العادة** (٢) وانما هو نهاية ٠ فمن المحال تخيل مثل هذا العمل الاشهر بدون افتراض مائتى سنة من مدارس رقص ممهدة مهيئة ! وليس من شك فى أن انبثاق الشكل الراقى المسمى بالباليه يرجع الى تطور فن الموسيقى وتدوين الموسيقى فى القرنين الخامس والسادس عشر فماذا عن تدوين الرقص فى هذين القرنين بل وحتى عـــام ١٦٦١ حيث تأسست بباريس أول أكاديمية رقص فى العالم وأضحى محتما تحديد مصـير الرقص بالتشريع والتقنين وتصميم الخطوات والأوضاع مما يشكل أصول فن الرقص ؟

créent une méthode différente. Ils adoptent pour chaque danseur la portée musicale de 5 lignes qui leur permet d'inscrire les mesures de danse.

▼ Chorégraphie, 1700.

Chorégraphie Art D'écrire la Danse

tourner ¼ — tourner ¾ — tourner un tour entier

1re Position

Mouvement ...

لقد أصبح من الميســـور التفريق بين الرقص الاكاديمى والرقص الشعبى بعد أن ظل الناس على مدى قرنين لا يفرقون سوى بين الرقص الواطىء والرقص الوثاب (أو المرتفع عن الأرض) ثم تأثر كل من الآخر فكانت الرقصات ــ سواء الشعبية أو البلاطية ــ ومثلها فى ذلك أهم ثلاث رقصات schématiques عند الاغريق

---

(١) كلمة « كوميك لم تكن تعنى عصرئذ أى معنى ضاحك ٠ ويجب ترجمتها بكلمة « درامى » ٠

(٢) راجع كتاب « تاريخ الباليه » ترجمتنا (١٩٦٠) لحساب مؤسسة النشر بالوزارة ومقالنا « عناصر الباليه » بمجلة المجلة عدد فبراير سنة ١٩٦٣ ٠

رقصة سلك يحمى ملكيته (وهو يقدم هـــذه الرقصة لمن يريدون تعلمها) أكثر منه يقـــدم طريقة تســـتوضح العلاقة الحية بين أشـــكال الرقص والموسيقى وتجبر خلفه من المبدعين أن يأخذوا بها وهم يقدمون رقصاتهم • وازاء هـــذا التفكير السريع المتخلف لن نتوقف وحسـبنا ان نسرد أبرز الأسماء • وعلى من يود أن يشـفي غليله أن يلجأ الى المكتبة الاهلية بباريس ومكتبة الفاتيكان مثلا أوأولا أو لبعض كتب تاريخ الرقص القديمة الاصيلة المطولة • ونقدم فى مقالنا بعض أسماء المؤلفين وبعض عناوين مؤلفاتهم • فمـن ايطاليا نذكر أهم الاساتذةقاطبة فى عصرالنهضة ـ بل ولمدة سنوات كثيرة ، هو الايطالى « دومنيكو » الذى ينسب أحيانا الىموطنه الاول (بياسنزا) وأحيانا الى (فرارا) حيث عمل طويلا فى خـدمة الاسرة النبيلة الشهيرة D'Este ،
ومخطوطة هذا العلم عبارة عن ٢٨ ورقة سماهـــا باللاتينية :

De arte saltandi e choreas discendi - 1416

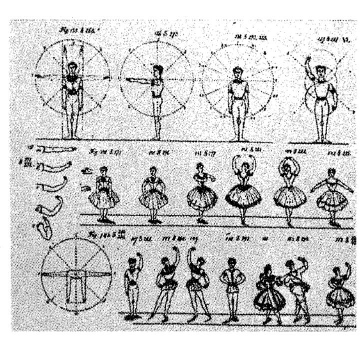
ولقد تتلمذ عليه ثلاثة سرعان ما أصبحوا أعظم أساتذة بلاطات عواصم أوربا هم :

(١)
Gugliemo ebreo da pesaro de pratica seu arte tripudii vulghare opusculu وكتابه
Antonio cornazano da piacenza (١٤٦٥)
Libro dell'arte danzare (٢) وكتـــابه
Giovanni Ambrosio da pesaro (٣)

ولا شك ان أعمال التلاميذ انما تكون اضافات الى عمل المؤلف صورة (٣) وأن فى أربعتهم تكامل عظيم وان كان لا يحقق تطورا يذكر بالنسبة الى الفكر فى تدوين الرقص وكما سبق التنويه • بل والامر مثله بالنسبة للاستاذين الايطاليين العظيمين التاليين لهم :

Fabritio caroso da sermoneta :il ballerino - 1581
Nobilita dei dame - 1600
Cesare negri milanese : nuovi inventioni di Balli - 1604

وبالنسبة لاسبانيا أيضا نكتفى بأسماء وعناوين لابد من تقديمها • ولكن يحضرنى قبلا (رقصات من انجلترا وفرنسا بين ١٤٥٠ و ١٦٠٠) حيث تروى الباحثة الامريكية « تيبل دولتش » على لسان زوجها وأستاذها ان السنيور « أوريليـو كابمبانى » قد اكتشف فى أرشيف بلدية شرفيرا بقستيلا جزءا من كتاب عن الرقص مجهول المؤلف

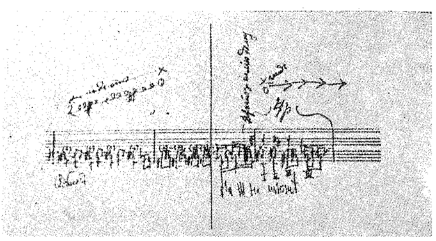


من أجرومية فن الرقص لالبرت تسورت

تعلم كما نتعلم التونجو أو التويست فى حصـة واحدة أو حصتين ، لا مؤلف لها ، على ايقاع واحد بمصاحبة اللير والفلوت ، فلا تطور موسيقيا يثير تأليف المفردات والمركبات وكما حدث مع الباليـه الاكاديمى وما أدراك ثراءه ! (راجع كتاب القس اليسوعى الفرنسى « بولانجيه » (١٦٠٣)
De theatro ludisque scenicis tricassibus
أو كتاب اللغوى الهولندى «مورسيوس » الصادر عام ١٦٢٨ ٩

ماذا عن تدوين الرقص الواطىء فى مخطوطة « بايو » أو مخطوطة « رولينسون » أو تلك تلك المنسوبة الى الملكة مارى دى بورجاندى (١٤٥٠) صورة (٢) وماذا ورد عنه فى كتاب « ميشـيل تولوز » المسمى (فن تعليم الرقص باتقـــان ـ باريس سنة ١٤٨٦).

وفيمانظمه الشاعر البروفانسى « انطونيو دى آرينا » من الشعر « المكرونى » (١٥٣٦) كمـا يقولون ؟ لقد كثر التأليف عن الرقص مع هـذين القرنين فى ايطاليا وفرنسا واسبانيا ـ وانجلترا كما أصبح هذا التأليف جديدا بمعنى انه أخـذ يقف عند تكنيك كل رقصـة وعلى ان كل مؤلف



طريقة ستيبانوف Stepanoff ١٨٩١ . وستخدم هذه الطريقة نمطا خاصا مطبوعا من المدرج الموسيقى مع «رسم أرضى» بعاليه ، وكانت هذه الطريقة تدرس فى المدارس بسان بطرسبرج وموسكو . وقد اخرجت الباليهات الكلاسية الروسية العظيمة فى غرب اوروبا بفضل هذا الضرب من التدوين ، ويوضح هذا المثال افتتاحية خطوة «البجع الاسود» الشائعة من باليه «بحيرة البجع» تصميم بيتيبا .

من معجم الباليه ترجمة الوزارة

يرجع الى القرن الخامس عشر وقد نشره ضمن كتابه (١٩٣٧)

El Baile y la Danza

(1) Juan de Esquivel Navarro
(اشبيلية ١٦٤٢)
Discursos sobre el arte del dancado.

(2) Minguet y Yrol
(مدريد ١٧٣٧)
Arte de danzar a la franceza.

(3) Ferriol y Boxeraus
« كابوا ، تسلوريه ١٧٤٥)
Reglas utiles para los afficianados a danzar...

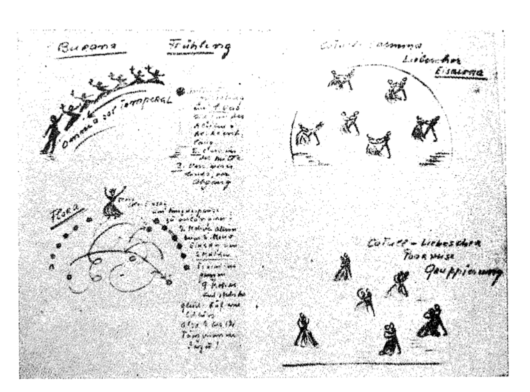
(4) Biosca
(بارشلونة ١٨٣٢)
Arte de danzar oreglas...

وأما اذا تركنا مقاطعات ايطاليا واسبانيا وانتقلنا الى العاصمة الفرنسية فاننا نجد بين الاعمال الكثيرة عن الرقص محاولات للتدوين أكثر تفهما من ذى قبل ·· فعاشت أكثر من ذى قبل · أنظر طريقة الراهب «جيهان تابوريه» الذى تخفى وراء تسمية هى (توانو أربو) سرعان ما اشتهر بها · لم تكن قد مرت سبع سنوات على تقديم (باليه الملكة الكوميك) الا وطلع سيدنا هذا فى شكل حوار — (**هذا الشكل المفضل فما يبدو عند بعض كتاب الرقص منذ «لوكيان» فى القرن الثانى حتى « بول فاليرى » فى القرن العشرين**) يدور بينه وبين صديقه المحامى « كابريول » الذى يرى فى فن الرقص كمالية مفيدة ثمينة بالنسبة لمهنته (المحاماة) واليك اسم كتابه (١٥٨٨) مطولا مفسرا وفق العادة القديمة:

Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances. (Langres, Jehan des Prés).

غير أننا بوصفه الذكى الطويل الرقصات المعاصرة نتوصل الى معرفة طريقته فى التدوين ، أو قل حل ألغازه · انه يطلق اسما على كل وضع وكل تحرك ويستعين بالحرف الاول منه ويضعه متفقا مع الدرجة الموسيقية المقابلة · ولكن أهمية هذه الطريقة بالنسبة لما سبقها من محاولات انما تبين بسرعة كما سبقنامنانها لم تندثر بموت صاحبها · ذلك انها ترجمت الى الالمانية فى عام ١٨٧٨ ، والى الانجليزية فى عام ١٨٨٨ بقلم « لور فونتا » مع مقدمة مطولة لها ، بل والى الانجليزية مرة أخرى ، عام ١٩٢٥ عن طريق واحد من أكبر محبى الرقص فى انجلترا فحسب بل فى العالم بأسره أيضا ، وهو « سيريل بومنت» — ما أعظم وأكثر مؤلفاته الى جانب مترجماته !

ولم تكد تمر خمس سنوات على تأسيس أكاديمية باريس فى عام ١٦٦٦ حتى كان البرلمان



ميزانسين أكثر منه تدوين رقص

الفرنسى يصدر براءة اختراع لطريقة تدوين باسم أحد أعلام الرقص الاكاديمى على مر الزمن ، وهو « بوشان » معـــلم لويس الرابع عشر ، الا أن اسطونا آخر هو « فوييه » ثبت انه يستعلمهـــا فى تدوين مبتكراته فما لبث ان تقدم الى البرلمان مدعيا ملكيتها • وقد استعملها عظيم آخر هـــو « بيكور » (خلف « بونشان » فى عضـــوية الأكاديمية)ويوافق النزاع بين « فوييه » و «بيكور» المقدم فى شكل دعوى أمام البرلمان تاريخ صدور كتاب « فوييه » (١٧٠١) ،

Chorégraphie ou l'art de décrire la danse

وعلى أنه فى عـــام ١٧٣٠ ظهر « رامـــو » بطريقـــة لا تختلف عن الطريقـــة المتنـــازع على ملكيتها بين المذكورين الثلاثة الكبار فى كتابه:

Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses.

سرعان ما ترجم الى الانجليزية والالمانية مما يثبت جليا حاجة أوربا الى النسق المعروض عليهـــا وقتئذ • ثم مـــا ان حل عام ١٧٦٥ الا وكان الفرنسى « مانيى » يقدم طريقة توفق بين طريقة « فوييه » وطريقة « أربو » السابق الاشـــارة اليهما وذلك فى كتابه :

Principes de chorégraphie suivis d'un traité de la cadence.

THE MIDDLE EAST AND THE TURKI-TARTARS 65

EXAMPLE 6A

ARMENIAN BACK BEND (WOMEN'S)

Bend forwards bringing hands together in front of knees, which are relaxed.
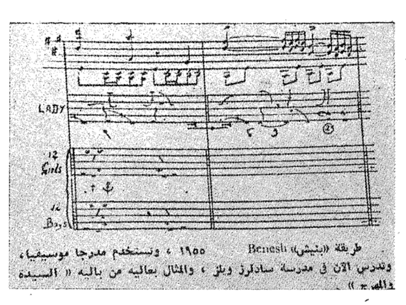
Rise on toes, throw body backwards and open arms sideways and backwards

Armenian Carpet-weaving Dance

etc.

EXAMPLE 6B

GOAT'S LEAP (MEN'S)



طريقة «بنيش» Benesh ١٩٥٥ ، وتستخدم مدرجا موسيقيا ، وتدرس الآن فى مدرسة سادلرز ويلز ، والمثال بعاليه من باليه « السيدة والهر »

وفى عام ١٨٥٢ قدم أحد عظماء الباليه على مر الأجيال هـو « أرتير دى سان ليون » كتابه « الاختزال فى تصميم الرقص » متضمنا طريقة تدوين تختلف على حد تعبير نفس مؤلفها اختلافا جوهريا عما سبقها • انها لا تقتصر على تقديم مجمل خطوات الباليه اذ انها تمكن كل راقص مدرب عليها على أن يفهم من النظرة الاولى دوره الخاص بما يحمل من خطوات وأوضاع مع الاشارة فى الوقت نفسه الى الزمن المحدد لكل حركة • والطريقة عبارة عن خمسة خطوط يضاف اليها خط سادس لخط الكتفين • ولم تمت أيضا هذه الطريقة ففى عام ١٨٨٧ قدم « ألبيرت زورن » طريقة تقوم عليها فى كتابه الصادر فى أوديسا وليبزيج Granmatik der Tanzkunst

وفى عام ١٨٩١ صدر لمعلم الباليه بمدرسة بطرسبورج الشهيرة « فلاديمير ستبانوف » كتابه (أبجدية حركات جسم الانسان) قدم فيه طريقة طالما درست فى مدرسة البولشوى بموسكو • والواقع اننا ندين اليها بأعظم أعمال آخر الاساتذة الفرنسيين فى الروسيا قرابة ثلاثة قرون ـ وهو « ماريوس بتيبا » كالاميرة الناعسة أو « بحيرة البجع » • وفى أواخر سنوات القرن تقدم الفرنسى (جورج بولى) الى عالم الرقص بطريقة تستعمل الحروف الابجدية •

وتتزايد فى القرن العشرين مع تصميمات الرقص طرائق التدوين • نذكر من أصحابها : الانجليزية « مرجرت موريس » عام ١٩٢٨ والفرنسى « بيير كونتيه » عام ١٩٣٠ بمدرجه الموسيقى ذى السطور التسعة الذى استعمله الرياضيون كثيرا ، وقد سجله سينمائيا الشهير « بانليفيه » ،

ونذكر أيضا الايطالى « انطونيو كلويزا » • فما أكثر الطرق التى يبتدعها المصممون وسرعان ما يعفو عليها الزمان • وهكذا حتى عام ١٩٥٥ حيث تقدمت البالرينا « جون بنيش » (مع زوجها) الى فرقها العظيمة وهى المشهورة باسم «سادلرز » قبل تأميمها) بطريقة معقدة تختص لكل مؤد مدرجا خاصا من خمسة سطور • وقد لاقت رواجا فى الفرقة الا انه فى عام ١٩٢٨ كان النمساوى المجرى المتأمرك « رودلف فون لبان » قد نفح دنيا الرقص لغة جديدة لتدوين كل حركة مع توقيتها بسجل حركة العامل فى المصنع والرياضى فى الملعب والراقص فى الحلبة وعلى خشبة المسرح ، نسقا فنيا علميا يتحمس له على مر السنين المتخصصون والهواة على السواء ، وتشكل له الندوات والمؤتمرات والمكاتب الدائمة فى الامريكتين وحتى الروسيا ، وذلك لمتابعة تطبيقاته المغايرة والحفاظ على مسايرة التقدم •

وختاما لا تعجبن لتعدد وتوالى الطرق ولم نذكر منها سوى القليل • ان التدوين الموسيقى أخذ يتطور مدى قرون ولم يستقر على حال قبل منتصف القرن الثامن عشر وهكذا حققت من الرقى من حيث التأليف أو مختلف البحوث ما لم تحققه منذ نشأتها على البسيطة • والحق ـ وقد أدركنا العصر الألكترونى أننا مطالبون أن نأخذ بمنهج التدوين فى فن الرقص فنساير الموسيقى التى تحولت من مرحلة التلقين المباشر الى مرحلة التدوين •• فمن ناحية ترتقى تصميماتنا الراقصة ومن ناحية أخرى تنضج وتتعدد بحوثنا فنتمكن من تصنيف تراثنا ونحلله الى وحدات كبيرة ووحدات صغيرة وزخارف بحثا عما يسميه أهل الفولكلور بالموتيف •

بحث عن

ملامح بعض مصاغنا الشعبي خلال العصور

مقدمة ...

ان الفنون الشعبية مرآة صادقة للمجتمع الذى تعيش فيه ، فهى تعكس أفكار هذا المجتمع أو ذاك وثقافته بما حوت من معتقدات وتقاليد وعادات ، والنواحى المميزة له من مادية وروحية . وقصارى القول، انها محصلة تفاعل كل هذه القوى والعوامل مجتمعة ، تصاغ فى قوالب تمتع الحواس ، وتهز المشاعر ، وتغذى العقائد ، وتقوى الأفئدة وتصقل الجوانب الانسانية كافة .

والمصاغ الشعبى أحد هذه الفنون التى ترتبط بالمجتمع ارتباطا وثيقا ، فأشكالها وتعبيراتها تستمد فى كثير من الأحيان من رمزية المعتقدات ، واحيانا أخرى من العناصر الطبيعية الموجودة بالبيئة وأشكالها الضاربة فى جذور تاريخه العريق .

ولو استعرضنا تاريخ الحضارات لوجدنا أن رغبة الانسان فى التزين بالحلى والتجمل بها ، تعتبر من أقوى الرغبات تأثيرا ، وأقدمها عهدا ، وأكثرها استمرارا ، وأوسعها انتشارا . ولقد أخذ الانسان منذ أن خلقه الله على وجه البسيطة فى صياغة الأحجار ، ثم المعادن ـ بعد أن عرفها ـ وطرقها الى أشكال رمزية يبدو أنها كانت تشبع فيه نواحى سحرية بالاضافة الى التجمل والتزين بها .

ومصر بلدنا ذات حضارة عريقة ، بل لعلها أعرق حضارات العالم وأكثرها استمرارا ونموا وثراء ، ولقد كان المصريون متقدمين ومتفوقين على معاصريهم من حيث عناصر الفكر والروح ، وهى العناصر التى تتكون منها الحضارة ، والتى تتمثل فى الفنون المختلفة ، وكان للدين والعقائد أثرهما البالغ فى هذه الفنون ، ومنها فنون الصياغة التى برع فيها المصريون اذ تركوا لنا مصاغا وحليا بلغ حد الروعة والجمال .

والمصاغ هو « الحلى » بالفتح ، ما يزين به من مصوغ المعدنيات أو الحجارة وجمعه « حلى » كدلى أو هو جمع والواحد حلية كظبية .

ولقد جاء فى أساس البلاغة للزمخشرى : هو يحسن الصوغ والصياغة ، ولفلانة صوغ من الذهب والفضة .

وأحاول فى هذا البحث تبين سمات وملامح وأصول مصاغنا الشعبى خلال ما أنتج وما بين أبدينا من مصادر من أقدم العصور الى العصر الاسلامى وما يقترن به من تقاليد وعقائد شعبية .

الحلى فى عصور ما قبل الأسرات :

وقد نشأ هذا الفن فى مصر بسيطا متواضعا ولكنه لا يخلو من لمحات فنية كأى فن فى بدايته فنجد المصريين فى **عصر ما قبل الأسرات** (حوالى سنة ٤٥٠٠ ق.م) كانوا يتزينون بالحلى كالخواتم والأساور والأقراط المصنوعة من الحجر والعاج والعظم والحب المصنوع من الظر والعقيق . وكانت حاجات المصرى فى تلك الأيام الأولى قليلة بسيطة ... وكان يعد نفسه سعيدا اذا كانت له حلية ما من معدن النحاس الثمين ، ولم تكن حاجات زوجه أكثر من حاجاته ولم يكن طموحها من هذه الناحية ليزيد عن طموحه ، غير أنها كانت أكثر انهماكا فى التزين بالخرز على اختلاف أنواعه من عقيق أحمر وحجر الصابون ولازورد » .

وجاء فى الموسوعة البريطانية « **أنه منذ عصر مبكر جدا كان المصريون يزينون أنفسهم بالحلى الذهبية والفضية لاعتقادهم بأن هذه المعادن تحمل فى طياتها قوى سحرية** » . كما « **نجد أن الحلى**



علي زين العابدين

كانت أهم جزء في ملابس الرجال والنسـاء على السـواء ، ولو لم يكن يلبسن أى شىء آخر ، فالشغالة يجب أن يكون لديها حزام عريض من الخرز تتمنطق به حول أردافها » ٠

« والمعروف أن المرأة أشد عنـاية بالتزين من الرجل ، وأن أجزاء الانسان التى يعنى بتزيينها ، هى الشعر والآذان والشفـاه ، والعنق والأذرع والسيقان ، وأن الانسـان استخدم العظـام والأصداف والودع والأحجار فى الزينـة حتى عرف استخدام المعادن لاسيما الذهب والفضة التى اشتهرت بصيـاغتها الشعوب القـديمة كالمصريين والبـابليين والأشـوريين ثم الاغريق والرومان » ٠

ويبـدو أن تقليد التزين بالودع وبعض الأحجار التى أوردنا ذكرها كان شـائعا فى مصر فى عصور سحيقة أقدم من تلك التى تحدثنا عنها ٠٠ فاذا رجعنا الى عصر البدارى حوالى (سنة ٥٠٠٠ ق٠م٠) ، الذى ظهرت فيه حضارة من أقـدم حضارات العالم ، نجد الودع (الأصداف) يظهر بكثرة فى تلك الفترة ، فقد كان استخدامه شائعا فى عمل الحلى ، فقـد وجد حول معاصم الرجال والنساء ، وحول حضور الصبيـان والبنـات وأعناقهم ٠ فالودع والخرز كانا يستخدمان فى عمل العقود للنساء والأطفال ، وكان الرجال يلبسون عقودا طويلة من الخرز المصنوع من حجر الاستيكتيت (الصابون) المزجج باللون الاخضر ٠٠ وكانت الأساور أقل شيوعا ، وكان الودع يجلب جميعه من البحر الاحمر ٠ وقد قيل عنه : « ان الانسان فى العصر الحجرى كان من السذاجة بحيث كان يعتقد أن الأم هى العامل الوحيد للولادة ، وكان يجهل الأبوة بمعناها البيولوجى ٠ ولذلك نظر الى الودعة نظرة خاصة لما بينها وبين عضـو التناسل فى المرأة من مشابهة ، فقدسها لهـذا السبب وصار يتجشم المشاق لجلبها من البقـاع النائية لـكى يحملها وهو يتوهم انها مادامت هى الأصل فى الحياة فانها قادرة على أن تحفظـه فى صحة دائمة وتقيه من الأمراض وتطيل عمره ٠٠ ولكن الودعة بطبيعتها صدفة هشة تنكسر لأقـل مصادمة وهى مع ذلك تجلب من البقاع النائية ٠ ولذلك فكر الانسان البدائى فى أن يصنع ودعا من الحجر ٠ وظل الايمان بالودعة مدة طويلة حتى بعد أن اهتدى المصريون الى الزراعة وأسسوا الحضارة ٠٠ وكانوا يصنعونها من الحجر والذهب (لوحة رقم ١) بالمتحف المصرى تحت رقـم ثم بتـوالى السنين أو القرون انتقلت ميزات الودعـة الى الذهب حتى أصبح المعدن نفسه يضفى على من يحمله أو يتحلى به صفات الصحة والخلود أو طول البقاء » ٠ ويبدو أن الودع ظل يستخـدم طوال آلاف السنين التى تلت حضارة البدارى الى الآن فى عمل الحلى وبخاصة العقود والأحزمة والأساور الشعبية ، فنحن نجد الودع مع الخرز يشكل كثيرا من حلى الزار فى مصر ٠

الحلى فى أسرات الدولة المصرية القديمة :

فاذا ما انتقلنا الى الدولة القديمة نجد أحـد المؤلفين يقول : « والى جانب عقود الخرز البسيطة التى كانت تزود فى الغالب بالتمائم ، كان يتحلى الرجال والنساء على السواء منذ الدولة القديمة ، حوالى (سنة ٢٩٨٠ الى سنة ٢٤٧٥ ق٠م٠) ٠٠ بقلائد عريضة تتألف من عدة صفوف من الخـرز وتثبت هذه القلائد فى مكانها بثقل على شـكل « شرابة » يكون خلف العنق ٠ وأعظـم نموذج لصناعة هذا العصر الكنز الذى عثر عليه فى مقبرة الملكة « حتب ـ حرس » والدة الملك « خوفو » ، اذ نشاهد من بين طرائفه ٠٠٠ الخلاخيل المصنوعة

من الفضة ، والمحلاة برسوم على شكل ذباب ضخم والمرصعة بالفيروز ، واللازورد ، وتعد من النفائس التى يفخر بها فنان أى عصر من عصور التاريخ» .

وعندما نستعرض صناعة الذهب نجد أنه « قد بدأ عمل الصياغ القدماء منذ أن بدأ تاريخ الأسرات فى وادى النيل (حوالى سنة ٣٤٠٠ ق٠م) فان الأساور الأربع التى عثر عليها فى مقبرة المملكة « زر » هى أول ما يطالعنا عن مهارة صانع الحلى المصرى ، لذلك كانت لها أهمية فى تاريخ تلك الصناعة الجميلة . وأهم ما يلفت النظر فى هذه الفنون الجميلة ، انه ليس فيها ما يمله النظر .. ويرجع الفضل فى ذلك الى عدم استعمال مادة واحدة ، اذ كان وقتئذ الذهب والفيروز يستعملان .. وتدل الاشكال المصنوعة من الأول فى هذا الحين .. على أن صياغ هذا العصر كانوا قد تقدموا فى صناعتهم وفنهم فى زمن قصير جدا » . (لوحة رقم ٢) بالمتحف المصرى .

« على أن هذه المهارة فى الحرف الدقيقة لم تكن وقفا على فنانى الملوك وصناعهم بل وجدنا كذلك مايثبت أن علية القوم ومتوسطى الحال منهم كانوا يصنعون لأنفسهم مصوغات تعد من فرائد الفن المصرى حتى الآن . وقد جادت الصدف بالعثور على حجرة دفن لم تمس لسيدة يدل قبرها على أنها من أصحاب اليسار وان لم تكن من علية القوم .. وكان أول ما لفت النظر عند رفع غطاء التابوت ، التاج المصنوع من الذهب الوهاج الذى كان يحيط برأس تلك السيدة .. وعثر حول رقبة هذه السيدة على قلادة جميلة الصنع من الذهب تحتوى على خمسين قطعة كل منها يمثل خنفساء .. ومن المحتمل جدا أن كلا من هذه القطع كان يعد تعويذة يرمز بها للاله « نيت » ، وأن السيدة .. كانت ترغب فى حماية هذه الآلهة .. وعثر على قلادة أخرى حول رقبة هذه السيدة .. وتتألف من محبسين من الذهب بينهما حبات من الذهب والخرز وقد وجد مع هذه القلادة ست قطع من البرنز الموشى بالذهب كل منها على شكل حرف النون المصرية أى كموج الماء وهذه كانت تنظم على مسافات متساوية فى وسط القلادة » .

ويبدو أن أفراد الشعب كانوا ينهجون نهج ملوكهم ويقلدونهم في صنع حليهم ، وبخاصة القادرين منهم ، كما يمكن أن نستشف ، أنه فى حالة تعذر عمل هذه الحلى من معدن الذهب الثمين والذى يضفى على لابسه صفة الخلود والبقاء ، فانها كانت تصنع من معدن أقل قيمة مثل البرونز أو النحاس ، وتحقيقا لاضافة القيم والقوى السحرية الموجودة فى الذهب ، فان هذه الحلى كانت توشى بطبقة رقيقة منه .

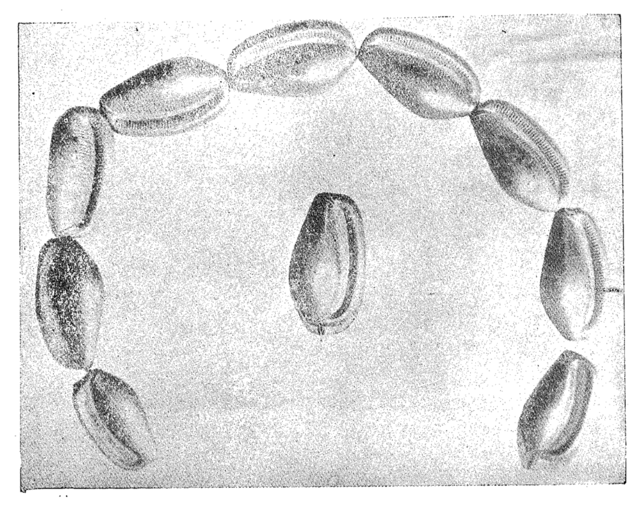
الحلى فى الدولتين الوسطى والحديثة : ه

أما فى الدولة الوسطى (حوالى سنة ٢١٦٠ الى سنة ١٧٨٨ ق٠م٠) « فان ما وصل اليه الصائغ من الدقة الفنية وعلو الكعب فى فنه فتدل عليه المجوهرات التى عثر عليها فى « دهشور » ... من بينها تاجان لا نظير لهما فى حلاوة السبك ورقة الذوق .. هذا الى صدريات من ذهب مرصع بأحجار ثمينة ، وأساور وتعاويذ ، وعقود صيغت من أثمن المواد .. وقد ساد فى صياغة العقود استعمال أحجار «الجمشت» (الأمتست) والكرنالين ـ وكانت تصاغ فى هيئة حبات مستديرة معحبات الذهب » . « ويعتبر هذا العصر القمة فى الابداع الفنى فى صناعة الحلى » .

وعلى ذكر الأحجار واستخدامها ، «كانت توضع حجارة خضراء فى أفواه الموتى فى العديد من الحضارات القديمة ، لاعتقاد هذه الشعوب بأنها تحوى مادة تهب الحياة وتجددها . ان هذه الفكرة القديمة من الأحجار الخضراء مازالت موجودة ولكن فى شكل تناوله التعديل . وحتى هذه الايام فان الاعتقاد الشائع فى ايران والهند ، أن الجاد Jade له قوة حماية لابسه من أمراض القلب ، وأن الفيروز (التراكوز) يدفع عن صاحبه الخطر .. وقد ظهرت بين فترة وأخرى أفكار تقول باقتران مختلف الاحجار الكريمة وارتباطها بعلاقة سحرية بمختلف النجوم ، وتلبس هذه الاحجار استجلابا لحماية خاصة من هذه النجوم .

« وحتى المعادن فانها لم تنج من مثل هذه التأويلات ، والعبارة الآتية توضح مثل هذه المعتقدات فى الهند : « هؤلاء الذين يلبسون المصوغات الذهبية يعيشون طويلا فى منازل الآلهة » . وهذه المعتقدات لم تكن مقصورة على الهند وحدها » .

وعندما نعود الى الدولة الوسطى نجد « أن الصياغ المصريين قد استخدموا أغلب العمليات الفنية والصناعية المعروفة للوصول الى هدفهم . ماعدا استخدام الميناً على المعدن ، فانه يبدو غريبا

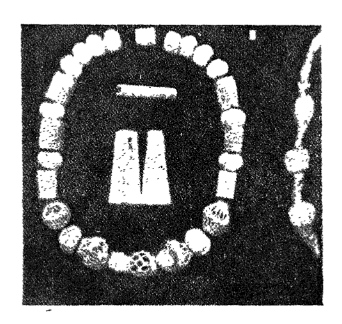


عقد من الودع المصنوع من الذهب من عصر الاسرات

انهم لم يستخدموها حتى عصر متأخر ٠ الا أنهم استعملوا (خلايا) معدنية مماثلة لتلك المستخدمة فى المينا المحجزة بالسلك (الكلوازونيه) ، وملئوها بالأحجار الكريمة أو شبه الـــكريمة أو الاحجار المزججة (أى كاطارات تحيط بالأحجار) ٠٠ وقد ارتقوا بفن تطعيم هذه (الخلايا) الذهبية بالقطع الزجاجية والحجارة الى أعلى درجات الكمال (لوحة رقم ٣) » ٠ « كما قاموا باشـــغال الحبيبـــات الدقيقة « القطر » وأبدعوا فى ذلك أيما ابداع ، ولا شك أن الاغريق قد اقتبسوا طريقة الحبيبات هذه من المصريين وذلك عن طريق الفينيقيين » ٠ (لوحة رقم ٤) ٠ وقد تلاشت هذه الطريقة الآن

ونجد فى الدولة الحديثة (حوالى سنة ١٥٨٠ الى سنة ١٠٩٠ ق٠م٠) « حيث عم الرخاء البلاد وزاد ثراء أهلها ٠٠٠ فأصبح التزين بالجواهر هواية المصريين لا تخص الطبقات الموسرة وحدها ، فكان لكل كاتب أو تاجر خاتمه المصنوع من الفضة أو الذهب ، ولكل رجل خاتم فى أصبعه ولكل امرأة قلادة تزين عنقهـــا » ٠ كما « أضحت الاقراط فى عهد الأسرة الثامنة عشرة حلية لا غنى عنها ٠ فكأن لكل شخص أن تخرق أذنه لتحلى بقرط ، ولم تختص بالأقراط النساء والفتيات ، بل كان يتحلى بها أيضا الرجال والفتيان ٠ وكان الرجال والنســـاء على السواء يزينون أجسامهم بالأساور والخواتم والاقراط والقـــلائد من الخرز والحجارة النفيسة » ٠

واذا عدنا مرة أخرى الى الحلى المصنوعة من أنواع الخرز وتسلسلها فى الأحقـاب التاريخية نجد « أن الخرز كان يصنع من عدد كبير من مختلف المواد ، الطبيعية ، والصناعية ، يدخل فى ذلك العظم ، والخزف ، والمادة المصرية القديمة الزرقاء frit ، والزجاج والمواد المزججة (الكوارتز وحجر الصابون) ، والعاج ، والمعادن (الذهب والفضة والذهب الفضى والنحاس) ٠٠٠ والأحجار



الجزء الايمن
الخرزات الكروية المزخرفة بوحدات من السلك على سطحها

الجزء الايسر
الهزازات الفضية الكروية الشكل المشغولة بالسلك المشبك التى استخدمت فى المصاغ الشعبى فى الاسرة التاسعة عشرة وكذلك نرى الخرزات السداسية

(وكانت تلون عادة) ··· واذا كان من المحتمل أن هذه الأشياء ، قد استعملت أحيانا كحلى فقط، فقد كانت تلبس فى الأغلب كتمائم ، وعلى ذلك يمكن القول على وجه التحديد بأن أقدم خرزات كانت تستخدم كتمائم ··· ولايزال الخرز الازرق شائعاً فى مصر للآن كتمائم للاطفال والخيل والحمير وللسيارات أيضا » ·

ويقول برسيفال : « ربما كان من أروع الأعمال الفنية المصرية ··· أشغال الخرز والتمائم من الحجر والقيشاني ، التى يبدو أنها كانت تكون الحلى الأساسية لمعظم الشعب ··· وهذه الخرزات ، التى كانت تزجج باللونين الازرق والأخضر ، كانت تصنع على أشكال ونماذج شتى ، فلم تكن لتأخذ شكل حبات الخرز المعتادة فقط ، بل كانت تشكل على هيئة ··· صقور وأصداف ··· وخلافه ، وكانت تنظم معها حبات (خرزات) الذهب المجوفة ··· » ·

وفى « عهد الأسرة الثامنة عشرة « الدولة الحديثة) بلغت أشغال الخرز أعلى درجات الكمال ، كما أضيفت ألوان أخرى الى الألوان الأصلية السابق استخدامها ، التى كانت من درجات الأزرق والأخضر ، كما استحدث العديد من الوحدات أو النماذج الجديدة ، بلغت حوالى مائتين وخمسين وحدة ، عرفت كدلايات وحلى صغيرة وكانت تنثر هنا وهناك وترصع بها العقود بجوار الخرزات العادية والجعلان (الجعارين) · وقد أوضح « بترى » فى أحد أبحاثه هذه الوحدات أو الحلى الصغيرة (التمائم) التى كانت تنظم فى أغلب الاحيان ، وكانت تمثل أجزاء من جسم الانسان مثل الأيدى والعيون ، وبعض أنواع الحيوان والطير والنبات ، ورموز أخرى ابتكرها خيال المصرى القديم ، وكانت تصنع من مواد ومعادن مختلفة · ويضيف برسيفال قائلا : « أن كل نموذج أو وحدة زخرفية ، تستخدم فى تكوين هذه الحلى ، كانت دائما ترمز الى معنى خاص - ومن الأشياء أو النماذج المعتادة منها ، الجعل (الجعران) الذى كان يرمز الى معنى بعث الموتى ، والصقر ذى الرأس البشرى الذى كان يمثل وحدة الجسد ، والنفس والروح والقلب »·

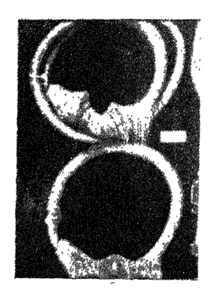
وهذه الوحدات والحلى الصغيرة أو ماتسمى « بالتمائم » يبدو أنها كانت تحمل مايعتقده فيها الانسان الشعبى فى مصر فى ذاك الوقت ، من صفات سحرية ، وما تحققه له من حماية وماتجلبه له من نفع أو خير · وفى هذا الصدد يقول أحد الباحثين : « وكان مما اختص السحر به فى العصر المتأخر صناعة تماثيل وشواهد صغيرة ، كانت تقام فى البيوت أو تعلق فى الرقاب حماية من مختلف أنواع الحيوانات الشريرة ··· وتقترن هذه الأشكال ، التى هى من عمل الدولة الحديثة ··· ، بالتمائم العديدة التى حاول الانسان وقاية نفسه بها منذ زمن قديم · وكان يعد حماية جيدة ذلك الحبل الصغير ، عقد به عدد معلوم من العقد « فمثلا · احداها فى المساء وأخرى فى الصباح حتى يتم منها سبع عقد » · وكان من هذا القبيل كذلك أن تنظم سبع حلقات من الحجر وسبع حلقات من الذهب فى سبعة خيوط من الكتان تعقد بها سبع عقد · وكان من الممكن أن تضاف الى هذا أيضا وسيلة خاصة ككيس صغير فيه عظام فأر ، أو كخاتم نقشت عليه صورة يد تمساح ، (رسم رقم) ، أو كلوحة صغيرة عليها طائفة من صور الآلهة ، أو أى علامة أخرى مما يجلب الحظ » · « ورسم اليد والعين كانوا يستعملونه لابعاد الشر والحسد وجلب الخير

والسعادة وكان لايزوريس وحده مائة نوع وأربعة من التمائم » ٠

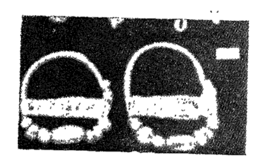
واذا عدنا الى الحديث عن استخدام الذهب والحلي الذهبية فيبدو أنهـا كثرت فى الدولة الحديثة ، كما تميزت بالفخامة والتنوع ، وبخاصة حلى ومصاغ الملوك والملكات فى ذلك العصر ، اذ استخدم الذهب بوفرة وبألوان عديدة ، وأبرز مثال على ذلك كنز وحلى الملك توت ــ عنخ ــ آمون من الأسرة الثامنة عشرة ٠ ويقول أحد المؤلفين عن هذه الحلى : ((**لقد كشفت كمية الذهب التى عثر عليها فى مقبرة ((توت عنخ آمون)) عن كل شيء يتعلق بعمل صـانع الحلى ٠ ويكاد لا يوجد مايستلفت النظر فى الحلى الشخصية للملك من خواتم وأساور ، لأنها لم تبلغ من الدقة مابلغته أمثالها فى الأسرة الثانية عشرة ، والكثير منها يبدو وكأنه قد صنع لمجرد اظهار الغنى والثراء**))٠ ثم يضيف : «ولقد ظل الترصيع بالاحجار وغيرها للخلايا الذهبية **(كاطارات ذهبية تحيط بالاحجار)** التى تشـبه طريقة المينـا المحجزة بالسـلك (الكلوازونية) مستعملا حتى نهـاية الدولة الحديثة ، وأروع أمثلة بعد الأسرة الثانية عشرة هي ماعثر عليه فى مقبرة ((توت عنخ آمون)) ٠

وعندما نتكلم عن الفضـة واستخدامها فى صنع الحلى منذ أقدم العصور ، نجد من يقول : «لم تستعمل الفضة الا قليـلا فى العصور الباكرة القديمة نظرا لندرتها ، ولهذا السبب فانها كانت أكثر قيمة من الذهب ٠ واستمر هذا الوضع حتى توسعت مصر فى الأسرة الثامنة عشرة فاستوردتها بكميات كبيرة حتى أصبحت رخيصة نسبيا ٠ ومع ذلك فانها لم تكن مألوفة فى صناعة الحلى الشخصية فى عصر الأسرات)) ٠ الا أن ((بترى)) يحدثنا فى أحد أبحاثه عن آثار العامة ، عن عقود يستخدم فى نظمهـا خرزات كروية من الفضة المصنوعة بطريقة السلك المشبك المفتوح (Net work) منذ الأسرة التاسعة عشرة ٠

وهذا يدعو الى الاعتقاد بأن الفضة أصبحت معروفة فى مجال الاستخدام اليومي لعمل المصاغ فى مصر ابتداء من الأسرة التاسعة عشرة ٠ كما نرى أسلوبا جديدا فى صنع الخرزات المعدنية ٠ والأمر الذى يعزز الاعتقاد بتوافر الفضة ، هو ماظهر منها فى ((الاسرة الحادية والعشرين ، فقد وجد بتأسيس تابوت من الفضة ، وتسع أوان ،



أقراط بشكل دائرى محدب فى أسلاك مشبكة وأخرى مصمتة (سباكه)



قرط عبارة عن طوق من الفضة فى وسطه شريحة مشغولة بسلك مقفول من القرن الثالث الميلادى

واحدى هذه الاوانى كبـيرة الحجم جدا ٠ وفى الأسرة الثانية والعشرين يوجد تابوت من الفضة وأربعة توابيت صغيرة للاحشاء (كانوبيه) عثر عليهـا أيضا سنة ١٩٣٩ ، وكل هذه الآثار معروضة بالمتحف المصرى)) ٠

غير أن المؤلف يعود ويقول : ((ولم تستعمل الفضة بكثرة فى الحلى الشخصية الا عندما أصاب مصر الفقر تحت الاحتلال الرومانى ، اذ أن معظم الذهب كانت تستنزفه الضرائب الى خـارج البلاد)) ٠ وهذا لا يتعارض مع فكرة بداية استخدام الفضة فى عمل المصاغ الشعبى ــ نظرا لرخصها عن الذهب ــ منذ الأسرة التاسعة عشرة وازدياد هذا الاستخدام وانتشارها بعد ذلك وبخاصة فى فترة الاحتلال الرومانى ٠

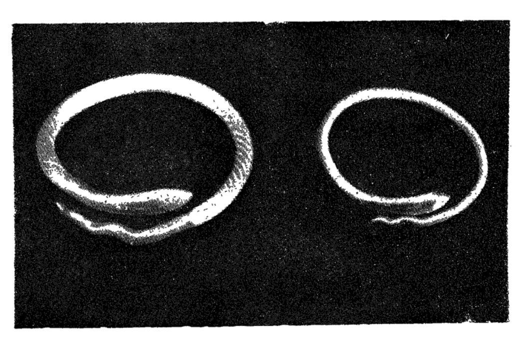
وفى العصر المصرى المتأخر ، وكذلك فى العهد الفارسى ، وحتى نهـــاية الأسرة الثلاثين (سنة ٣٣٢ ق٠م٠) ، « تتسم حلى هذا العصر بعدم الدقة والثقل ، ولا يبدو فيها من اتقان الصناعة الحقة الا القليل » ٠ كما أخذ الخرز الزجاجى فى الانتشار واستعمل فى العقود والحلى الشعبية ، وكان قد دخل فى حيز الاستخدام منذ الدولة الحديثة ٠ كما استخدمت خرزات كروية مشكلة بالسلك المشبك وأخرى مسدسة الشكل مصنوعة من الفضة فى عمل العقود الشعبية فى عهد الاسرة الثلاثين ، (لوحة رقم ٥ شكل ٢) ٠

أما فى العصر البطلمى (سنة ٣٣٢ الى سنة ٣٠ ق٠م٠) فقد « تقدمت صـــناعة الحلى ٠٠٠ تقدما كبيرا ، وأسهم فى ذلك المصريون والاغريق، وكان شأن الاغريق فى مصر كشأنهم فى أى بلد آخر اتصلوا به بأساليب الحضارة الرفيعة وقد اقتبسوا أولا فن الصناعة الوطنية ، وتعلموا مالم يكونوا يعلمونه ، ثم أخـــذوا بعض المظاهر والأساليب الزخرفية ، حتى استطاعوا صبغ كل ذلك بالصبغة الاغريقية » ٠

ويحدثنا « بترى » عن مصاغ هذا العصر ، فقد قام بتوصيف بعض المصاغ الذى وجد ضمن آثار العامة ، ويستخلص من هذا التوصيف ، أنه ظهر أسلوب جديد فى صياغة العقود الشعبية ، اذ استخدم فى نظمها حبات كروية مجوفة من الذهب ملحوم على سطحها وحدات زخرفية من السلك الدقيق (لوحة رقم ٥ شكل رقم ١) ، وهو أسلوب ــ كما يقول « بترى » ــ حل محل أسلوب الخرزات الكروية المصنوعة بطريقة السلك المشبك net work الذى ظل مستخدما حتى الأسرة الثلاثين ٠

ويمكننا أن نذكر فى هذا الصدد أن الخرزات الكروية المشكلة بالسلك المشبك لها قرائن ترى الى الآن ، حيث يوجد منها نماذج معروضة بالمتحف الأثنوغرافى ، (لوحة رقم) وسنتناولها بالتوصيف والتحليل فيما بعد ٠ وقد يكون لتلك النماذج من المصاغ الشعبى صلة بما أورده العالم الاثرى « بترى » ٠

كما ظهرت طرز ، يحتمل أن تكون جديدة ، من الأقراط الشـــعبية المصنوعة من الفضة أو النحاس أو البرونز ، منها ماهو عبارة عن حلقة مفتوحة ، فى أحد طرفيها (بكلة) بشكل كروى محدب تكون أحيانا من أسلاك مشبكة ، وأخرى تكون أخشن صناعة ، فتكون مصمته آ سباكة) ، وهما من العصر البطلمى المتأخر (لوحة رقم ٦ شكل ١) ٠ ولها شبيه الآن فى مصاغنا الشعبى والسلاسل أيضا ، كانت شـــائعة فى عصر البطالمة ، وكانت ذات أشـــكال مختلفة ودقيقة



اسورتان من طراز الثعبان من المصاغ الشعبى الحالى

الصنع • وقد وصف « بترى » احدى السلاسل المركبة التى تتكون من ثلاث سلاسل جمعت معا بوساطه سلك ذهبى مستقل أدخل خلالها كنسيج اللحمة ليمر بطريقة لولبية وسط الجديلة كلها ليكون سلسلة واحدة • وكذلك نرى الأساور ذات شكل الثعبان منتشرة فى هذا العصر ، (لوحة رقم ٧) وهى بالمتحف المصرى تحت رقم
التى يبدو أنها امتدت الى العصر الرومانى حيث أن كثيرا من المراجع وكذلك سجلات المتحف المصرى تشير الى ذلك ، بل يمكن القول أن لها شبيها فى مصاغنا الشعبى الآن (لوحة رقم ٨) •

كما اهتم البطالمة « بالاحجار الكريمة ففى عهد بطليموس الأول (٣٢٣ ـ ٢٥٨ ق•م•) بدأت حركات الكشف فى البحر الاحمر ، وينسب الى قائد أسطوله (فيلون Phelon) كشف جزيرة الزمرد • واشتهرت الملكة كليوباترا (٦٩ ـ ٣٠ ق•م•) بمجموعاتها وقصرها المرصع بالاحجار الثمينة • وقيل انها قدمت الى ذوى الحظوة لديها صورتها منقوشة على أحجار كريمة من شواطىء البحر الاحمر فى منطقة كانت تشكل ثروات الفراعنة • والجدير بالذكر أن فن النقش على الجواهر والاحجار الكريمه قد ازدهر فى الاسكندرية التى كانت تعتبر أكبر مركز للجواهر والاحجار الكريمة » •

الحلى فى العصر الرومانى القبطى :

فاذا ما انتقلنا الى العصر الرومانى (سنة ٣٠ ق•م• ـ سنة ٦٤٠ م) وجدنا انتشار الفضة والمعادن الرخيصة مثل البرونز تستخدم فى صنع الحلى الشعبية ، وذلك نظرا لما أصاب مصر من الفقر تحت الاحتلال الرومانى ، كما سبق الاشارة اليه • الا أن هذا لم يمنع « استمرار صناعة الذهب ، كما انتشر استعمال العملة الذهبية حتى الواحات الغربية فى هذه الصناعة » •

ويصف « بترى » بعض أنواع الحلى المنتمية الى العصر الرومانى ، ومن هذا الوصف نستخلص ما يرجح فقر الشعب • واستخدامه للفضة التى كان أغلبها من عيار منخفض (فضة واطية) مع بعض المعادن الرخيصة مثل النحاس والبرونز ، كما يعرض لنا أساور من البرونز مشكلة من الاسلاك المجدولة والتى مازالت مرنة الى الآن ، وهذه الطريقة كانت شائعة فى أشغال الذهب

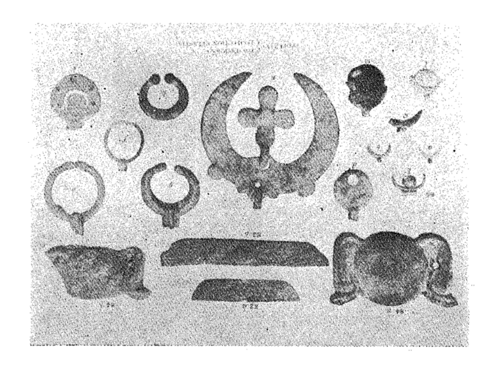


قرط الدندش الذى يشبه القرط الشعبى فى القرن الثالث

الرومانيه • ونراها هنا كاسلوب جديد فى صناعة الأساور ولكن من معدن رخيص هو البرونز • أما الاقراط فقد وصف « بترى » أيضا أحدها ، وهو من طراز جديد على الأرجح ، ويحتمل أن يكون من القرن الثالث الميلادى ، وهو عبارة عن طوق من الفضة ، فى وسطه شريحة مشغولة بسلك مفتول بشكل متعرج ، وفى جزئه الأسفل، مركب به خرزات من الكرنالين ، والزجاج الأخضر، وفضة ملبسة بالزجاج ، (لوحة رقم ٦ شكل ٢)• وهو يشبه القرط الشعبى الحالى المسمى «الدندش» ولعله أصل القرط المذكور « لوحة رقم ٩) •

وعلى ذكر الخرز الزجاجى ، **« فان العصر الرومانى اشتهر بصناعة هذا النوع من الخرز ، وكان يدخل فى تشكيل كثير من الحلى الشعبية ، وقد وجدت عدة آلاف من الخرز المصنوع فى هذا العصر • وكانت تصنع أيضا خرزات من العاج والخزف ، غير ان الخرز الزجاجى كان أحب الى النفس ، وأكثر شيوعا لما له من تعدد الاشكال والألوان • وكانت بعض الخرزات تصنع بنفس الأسس التى كان يصنع بها زجاج ميلفيورى ، وبعضها الآخر كانت تحلى بخطوط وبنقط بشكل جديد وعجيب حقا »** •

كما استخدمت تمائم عديدة فى العصر الرومانى (الوثنى) ، منها ماهو على شكل هلال ، صنع من الفضة ، والفضة المنخفضة العيار (واطية) ، والزجاج الابيض والازرق المنقط بنقط



تمائم مشكلة فى المواد المختلفة وهى بشكل الهلال ويرجع أقدمها الى الاسرة الثامنة عشرة والتميمة الكبيرة التى يتوسطها الصليب فى العصر القبطى وهى مصنوعة من البرونز

حمراء على الداير ، ومن البرونز ، وذلك للحماية ضد العين (النظرة) والسحر ، واستعملت كدلايات تنظم وتعلق فى العقود ، (لوحة رقم ١٠).

وفى العصر القبطى (البيزنطى) ـ الذى يعتبر امتدادا للعصر الرومانى ـ وكانت المسيحية قد دخلت الى مصر حوالى سنة ٦١ م على يد مرقص الرسول ، وابتدأت فى الانتشار بعد ذلك ، وكان أفراد الشعب هم أول المؤمنين بهذه الديانة ، ولكنها لاقت معارضة شديدة من أباطرة الرومان الوثنيين ، الى أن اعترف بها الامبراطور قسطنطين وصارت الديانة الرسمية للدولة البيزنطيه فى القرن الرابع الميلادى ، فانتشرت انتشارا كبيرا . ولقد تأثرت الفنون والحرف الشعبية بالديانة الجديدة ، ومنها مصاغنا الشعبى فى تلك الفترة ، فقد ظهرت رموز الديانة المسيحية فى هذه الفنون، وأهم هذه الرموز ، الصليب الذى رسم بأشكال عديدة ، والاسماك ، والحيوانات الوديعة ومنها الحمام . وأوراق الكروم وعناقيد العنب ، ومناظر الرسل والقديسين . وقد تحدث « بترى » عن الاقراط الشعبية القبطية ، التى كان أغلبها يصنع من الفضة على هيئة دوائر (دائرتين مثلا) داخل بعضهما ، وتكون الخارجية ناقصة قليلا من أعلى ، مكان الدبلة، وتحلى المسافة بين الدائرتين بشريط متموج من السلك ، كما يعمل داخل الدائرة الداخلية شكل صليب . وهذه الاقراط مشغولة غالبا ، بطريقة السلك المشبك Net wrk ويظهر أن هذه الاقراط ترجع الى القرن السادس الميلادى ، (لوحة رقم ١١) . ويبدو أن هذه الطريقة قد شاعت فى صناعه المصاغ الشعبى فى العصر القبطى ، ومن المحتمل أنها الطريقة التى تطورت ، وأصبحت معروفة بطريقة (الشفتشى) وشائعة فى صنع كثير من مصاغنا الشعبى منذ مدة طويلة .

كذلك يوجد بالمتحف القبطى ، أحد الاقراط الذهبية وهو على شكل عنقود العنب ، وهو أيضا من الرموز المسيحيه ، (لوحة رقم ١٢) . ويبدو أن الذهب كان نادر الاستخدام فى ذلك العصر، اذ يقول أحد علماء الآثار : « تدل الحلى فى هذا العصر على فقر الشعب ، اذ كانت الاساور والعقود تصنع من الفضة أو من معدن رخيص » .

أما الأساور فقد صنعت من الاسلاك المجدولة كالطراز الرومانى السابق وصفه الا أنها تنتهى بزر (بز) بشكل مكعب أبتر فى طرفيها ، كما أن هناك أساور قبطية شعبية عبارة عن حلقة عادية (سادة) ولكنها تنتهى هى الأخرى بزرين مشابهين للطراز السابق .

كما استخدمت عدة تمائم ، ونرى احداها على شكل الهلال السابق معرفته في العصر الروماني ، الا أنها ظهرت في العصر القبطي باضافة الصليب ، رمز الديانه المسيحية ، في وسط الهلال ، وقد صنعت من البرونز ، (لوحة رقم ١٠) .

حلي العرب وتقاليدهم قبل الاسلام :

بعد تقديم هذه اللمحة عن المصاغ الشعبي في العصر الروماني والقبطي ننتقل الى الحديث عن المصاغ الشعبي في شبه الجزيرة العربية قبل ظهور الاسلام (الجاهلية) لما له وما للعرب وعقائدهم وتقاليدهم من أثر كبير على مصاغنا الشعبي في العصر الاسلامي ، بل وربما الى الآن. وقد يبدو أن العرب لم يعرفوا مصر الا بعد فتحها، ولكن هناك من الادلة مايشير الى معرفتهم لمصر، بل واقامتهم فيها قبل الاسلام بزمن طويل . فقد جاء كثير منهم للاتجار في أيام الجاهلية ، نذكر منهم عمروبن العاص ، وعثمان بن عفان ، والمغيرة بن شعبه . كما وفد الى صعيد مصر منذ أقدم العصور كثير من التجار العرب وذلك عن طريق البحر الأحمر ووديان الصحراء الشرقية حتى أن المؤرخ والجغرافي اليوناني « سترابون » المتوفى نحو سنة ٢٥ م . قال عن مدينة قفط في الصعيد أنها مدينة نصف عربية . ويقول باحث ، في هذا الصدد : « وقد كانت للعرب الجنوبية جاليه مقيمة بمصر ، بقيت مخلصة لقومبتها ، محتفظة بأبجديتها تكتب بها ، وتعتز بتراثها كما يظهر ذلك من كتابة من أيام « بطليموس » كتبت حوالى سنة ٢٦٣ ق.م. وهى كتابة قصيرة ولكنها ذات أهمية كبيرة لأنها تحدثت عن وجود العرب الجنوبيين فى ذلك العهد السحيق ، وعن وجود صلات تجارية ربطت بين مصر وجزيرة العرب من البر والبحر » .

ويعرف عن العرب في جاهليتهم أنهم كانوا وثنيين . ولهم اعتقاد كبير في السحر «والحمائل، وفيها «التمائم» ومفردها «التميمة» وهي عوذة على هيئة قلادة من سيور تضم خرزا ، وقد تكون خرزة واحدة تستعمل للصبيان والنساء في الغالب اتقاء النفس والعين . فاذا كبر الطفل انتزعت التميمة منه ، لأن التمائم في نظرهم منقصة للرجال ، فهى نوع من الزينة . ثم ان الرجل لا يخشى عليه من النفس والعين ، وله مقاومة لا تكون عند النساء والصبيان » .

« والكلام عن الحمائل يدفعنا الى الكلام على اصابة « العين » ، فقد كان للجاهليين رأى وعقيدة في «العين» وفي أثرها في الحياة ، حتى أنهم خصصوا أكثر الحمائل بالوقاية من أثرها ورد فعلها ، ويقولون لأثر العين واصابتها : «العين» و «النفس» و «السفعة» و «النظرة» ، وقد يخصصون «النظرة» باصابة عين الجن . أما الرجل الذى تصيب عيونه فيقولون له : «عائن» و «معيان» و «عيون» . وأما المصاب ، فـ «معيون» و «مسفوع» و «منفوس» . ويقولون له «نفس بنفس» ، و «منظور» . وقد خصص بعض علماء اللغة «السعفة» بالضربة التى تصيب الانسان من الشيطان » .

« والاعتقاد بأثر العين واصابتها ، اعتقاد عام بين جميع البشر ، وتكاد تجد له كلمة خاصة في كل لغة من اللغات ، وعقيدة بعض الناس أن اصابة العين قد تؤدى الى الهلاك والموت . ولخطر هذه الاصابة وأهميتها ، تفنن الناس في ابتداع وسائل الوقاية منها ... ويلاحظ أن الناس يكادون يتفقون فيما بينهم على أن اصابة العين لا تنتج الا شرا ، وهى لا تكون في خير مطلقا ، بينما جعلوا للارواح عملين ، خيرا وشرا . »

« والحماية النفس من العين ، استعملت الخرز والتعاويذ والرقى . ومن الخرز التى استخدمت في حماية الاطفال من اصابة النفس «الكحلة» ، وهى خرزة سوداء تجعل على الصبيان لدفع العين عنهم . و « القبلة » ، وهى خرزة بيضاء تجعل في عنق الفرس من العين » .

و « للخرز عند الجاهليين وعند الأعراب حتى اليوم ، أهمية كبيرة في السحر ، وفى دفع أذى الأرواح والعين ، وفى النفع والحب وأمثال ذلك . ولما كانت الخرز فصائل وأنواعا ، فقد خصوا كل فصيلة باسم معين ، وجعلوا لكل قسم وصنف أثرا خاصا يمتاز به عن بقية الأصناف الأخرى . فالقوله مثلا الخرزه التى تحبب المرأة الى زوجها .. « والينجلب » تفيد رجوع الرجل بعد الفرار وفى اكتساب عطفه بعد وقوع بغضه . و « الخصمة » ، وهى خرزه للدخول على السلطان والخصومة تجعل تحت الخاتم أو في زر القميص أو في حمائل السيف . و « العطفة » ، هى خرزه تجلب العطف لصاحبها » .

« وقد كان الجاهليون يعلقون الحلى والجلاجل على اللديغ ، يفعلون ذلك لاعتقادهم انه يفيق بذلك ، فلا ينام ٠ ولو نام ، سرى السم فى جسمه ، فمات ٠ وذهب بعضهم الى أن تعليق الحلى الذهب على اللديغ يبرئه من ألمه » ٠

واستمرار تلك العادات والتقاليد الجاهلية الوثنية ليس بغريب ، فقد حدث مع بعض الصحابة ومنهم فاتح مصر وواليها « عمرو بن العاص » ، اذ كان خاتمه على شكل ثور ٠ وكان الثور رمزا للاله القمر الذى كان يعبد فى شبه الجزيرة العربية أيام الجاهلية على الرغم من أن الاسلام كره رسوم وتمثيل الكائنات الحية ، لما فى ذلك من التشبه بالمشركين ٠ ولكن سرعان ما تجنب المسلمون نقش رسوم الكائنات الحية على أختامهم ، وان كنا رأينا الوالى قرة بن شريك كان لا يزال يتخذ فى عام ٨٨ هـ خاتما عليه رسم ذئب ، وهذا الحيوان يرجع أيضا الى « الطوطمية » والاعتقاد بالطوطم ، الذى يعنى اعتقاد جماعة بوجود صلة لهم بحيوان أو حيوانات تكون فى نظرها مقدسة ، وهذا الشكل من الديانات أو الاعتقادات كان أيضا موجودا بين أهل الجزيرة العربية قبل الاسلام ، وقد تسمت كثير من البطون والعشائر ـ بأسماء حيوانات منها : كلب ، وذئب ، ودب ، وسلحفاة ، ونسر ، وثعلب ، وهر ، وثور ، وغير ذلك من أسماء حيوانات تختلف بحسب اختلاف المحيط الذى تكون فيه عبدة الطواطم ٠

وهناك من يقول : « كان عرب الجزيرة (باستثناء أهل اليمن) قبل الدعوة فى مرحلة من البداوة باعدت بينهم وبين مظاهر المدينة المترفة كاستخدام الحلى الثمينة للزينة ، حتى أن ما كان يصل منها الى أيدى أهل مكة والمدينة لم يكن يقدر قدره وتعرف له قيمة فنية ٠

واذا بحثنا عن أهل اليمن فى ذاك الوقت لوجدنا أن التجار اليمانيون كانوا من أنشط الرحالة والتجار المتنقلين ، يشترون الأحجار الكريمة من الهند ، واليشب والعقيق من أفريقيا الشرقية ، وكانوا يقومون بدور الوسيط بين التجار المصريين وزملائهم فى الهند ٠

وكان اليمانيون عريقى الحضارة ، وقد بلغ ترفهم المادى وتذوقهم للجواهر والأحجار الكريمة ما جعلهم يعلقون على أفاريز منازلهم وأبوابها صحائف الذهب مرصعة بالجوهر ٠ وكانوا يبذلون فى تزيين قصورهم أموالا طائلة صرفوها فى تجميلها بالذهب والفضة ، والعاج والأحجار الكريمة ٠ وبقيت الملكة بلقيس ـ فى جمالها وتذوقها للجواهر والأحجار الكريمة ، وجمعها لها وتزينها بها ـ مصدر وحى للفنانين فى القرون الوسطى ، وموضوع قصائد الشعر مدى الزمن ٠

هذا وقد « اشتهرت شبه الجزيرة العربية بالجواهر والأحجار الكريمة كالجمشت والبللور ، والعقيق الأحمر والأصفر ، والجزع وغيره ، أضف الى ذلك لؤلؤ البحرين » ٠

وعلى ذكر لؤلؤ البحرين وما يمكن أن يستخرج من البحر من خيرات ، نجد أن الله عز وجل قد سخر البحر للناس ليستفيدوا منه : « هو الذى سخر البحر لتأكلوا منه لحما طريا ، وتستخرجوا منه حلية تلبسونها ، وترى الفلك مواخر فيه ،ولتبتغوا من فضله ولعلكم تشكرون» ٠٠ ويعلق أحد الباحثين فيقول : **« فى هذه الآيه دلالة على تحلى الجاهليين بالحلى المستخرجة من البحر وعلى استفادتهم منها ٠ ومن يدرى فلعل هناك من كان يحترف حرفة صقل هذه الحلية واعطائها الشكل المطلوب المرغوب فيه ، وتهذيب الخرز والأصداف المستخرجة من البحر وثقبها لتكون صالحة للاستعمال** ٠ وقد كان الصاغة يساهمون فى هذه الحرفة بادخالها فى الزينة المصوغة من الذهب والفضة » ٠

ويبدو أن هذه الأصداف هى أنواع من الودع والمحار الذى ما زال يستخدم فى الحلى الشعبية ٠

« كما جاء ذكر اللؤلؤ والمرجان فى القرآن الكريم ، وفى ذلك دليل على وقوف العرب عليها ٠ ويستخرج اللؤلؤ من أجواف الصدف ٠ وقد اشتهر به أهل العربية الشرقية (البحرين) ، كما سبق القول ، بصورة خاصة ، يستخرجه الغواصون من البحر ٠ ولا تزال هذه المنطقة تستخرجه وتربح منه ٠ وقد أشير اليه فى التوراة كذلك ، واعتبر عند العبرانيين من الجواهر المستحبة النفسية الغالية ٠ والمرجان مادة كلسية يفرزها نوع من الحيوانات البحرية نظير هيكل لوقاية جسمه من الأمواج ، وقد

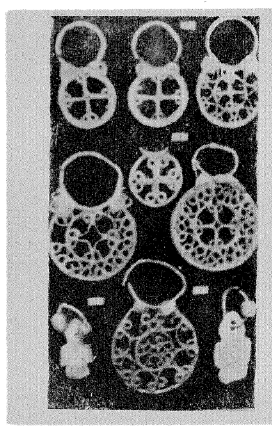
تتوسع فتكون صخورا مرجانية تكون خطرا على السفن • وله ألوان مختلفه من أبيض وآخر احمر، وبعضه متفرع على هيئة مروحة أو أشكال النبات وتصنع منه حلى ، ولذلك عد فى جملة المواد الثمينة مثل اللالىء التى تدخل فى التجارة • وهو فى البحر الأحمر ولا سيما سواحله الغربية أى ساحل جزيرة العرب كثير

لقد تكلمنا عن البحرين ولآلئها فى شرق الجزيرة على الخليج العربى كما تكلمنا عن اليمن وفيها عرب الجنوب ، وعن عرب الحجار ونجد • وهم فى وسط الجزيرة وغربها ، ثم هناك عرب الشمال ، وأعنى بهم العرب الساكنين فى أعالى الحجاز وفى بلاد الشام ، ومنهم الفينيقيون ، نجد أن العامة فى المدن الفينيقية (سورية قبل الاسلام) كانوا يتزينون بعقود من الكوارتز والعقيق ، ويؤكد ذلك ما أخرجته مكتشفات أوغاريت من عقود كثيرة مؤلفة من العقيق وغيره سجلت فى سجلات المتحف الوطنى بدمشق» •

مصاغنا الشعبى والاسلام : وفى بداية القرن السابع الميلادى سطع نور الدعوة الاسلامية من أرض الجزيرة العربية وجاء الاسلام ليزيل ظلمات الجهل والوثنيه ، وأتى معه بتعاليمه الرشيدة وقيمه الرفيعة ، ليصلح من شأن المجتمعات التى انحرفت عن الطريق السوى وعاث ملوكها وحكامها فى الأرض فسادا وطغيانا• وكان ضمن هذه التعاليم والقيم ما خص به الحلى والمصاغ والذهب والفضة • فنحن نعرف أن المصاغ كان يستخدمه النساء والرجال على حد سواء منذ أقدم العصور الى نهاية العصر الفرعونى ، وان كان يبدو أن استخدام الرجال له قد قل فى العصر البطلمى وما تلاه الى الفتح الاسلامى • وقد جاء الاسلام بتعاليم وشرائع فى هذا الشأن •

قال الله تعالى ((والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها فى سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم أليم)) • لأن المقصود منهما تداولهما بين الناس لقضاء حوائجهم • كذلك قال رسول الله صلى الله عليه وسلم ، « من شرب من آنية من ذهب أو فضة فكأنما تجرجر فى بطنه نار جنهم » •

« فالحكم الشرعى بالنسبه للتحلى بالذهب والفضة هو اجازة استخدام الحلى للمرأة اطلاقا،



اقراط من السلك المشبك من العصر القبطى

أما بالنسبه للرجل فقد أباح التختم مع ترجيح الفضة • لهذا نرى كثيرا من الشعوب الاسلامية لا سيما البدوية والريفية يقتصر فيها الرجال على لبس الخواتم الفضية ، (كما يباح للمرأة لبس الخلاخيل الذهبية فى الأقدام • » ويبدو أن المرأة قد انفردت بالتزين بالمصاغ ، ولم يبق للرجل غير التختم بخاتم من الفضة • وهذا الاتجاه فى التحلى بالمصاغ ، ليس غريبا • أن نشاهده بين الطبقات الشعبية لتمسك هذه الطبقات بتعاليم دينهم ، كما أن تفضيل الفضة بالنسبه لتختم الرجال ، يبدو أنه دفع كثيرا من النساء الشعبيات أيضا الى تفضيلها فى صنع مصاغهن ، على اعتبار أن الاسلام أعطاها منزلة خاصة • ولعل لهذا التشريع صلة بما كان سائدا من تقاليد عند العرب قبل الاسلام اذ كانت الحلى والتمائم تعتبر فى نظرهم منقصة للرجال لأنها نوع من الزينة كما سبق أن نوهنا •

« وتبين الآية التالية انه يجب على المسلمة أن تخفى عن الرجال ، خلا بعض الأقارب وغيرهم، ما يلفتهم الى شخصها وزينتها : « وقل للمؤمنات

يغضضن من ابصارهن ويحفظن فروجهن ، ولا يبدين زينتهن الا ما ظهر منها • وليضربن بخمرهن على جيوبهن ، ولا يبدين زينتهن الا لبعولتهن أوآبائهن أو آباء بعولتهن أوآبنائهن أو ابناء بعولتهن او اخوانهن أو بنى اخوانهن أو بنى أخواتهن أو نسائهن أو ما ملكت ايمانهن أو التابعين غير اولى الاربة من الرجال أو الطفل الذين لم يظهروا على عورات النساء ، ولا يضربن بارجلهن ليعلم مايخفين من زينتهن •• » ويشير الجزء الأخير من الآية الى عادة رن الخلخال الذى كان يستعمله نساء العرب فى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولا يزال (بعض) المصريات يتحلين به » •

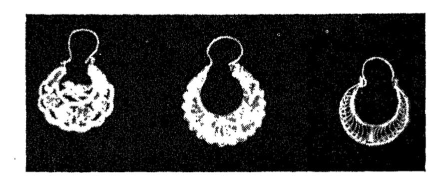
وكان العرب فى صدر الاسلام يطلقون على بعض الحلى اسماء تمثل آلات الحرب ومعداته • فمن أنواع الأقراط التى عرفت فى ذاك الوقت قرط « ترس » لمشابهته للترس الذى كانت تلبسه العرب ، فكان الرجل يتمنطق بالترس ، والمرأة تتحلى بحلق الترس كى تذكره دائما بالحرب • وكذلك حلق « خنجر » على هيئة قبضة الخنجر ، وحلق « مشرف » على شكل سيف ، وغير ذلك من الأشكال التى حرصت نساء العرب على أن تتحلين بهاتشجيعا للرجل على حمل الخنجر أو السيف وتذكره دائما بحمل السلاح ليذود عن الوطن والديار • وما قيل عن الأقراط قيل أيضا عن باقى أنواع الحلى من حيث الشكل والأسماء • وهذه الحلى ليس لدينا فكرة عن أشكالها غير هذا الوصف المقتضب ، ولكن مازالت بعض الحلى الشعبية تحمل نفس الأسماء ، ومنها قرط « خنجر » وهو يشبه الى حد كبير الوصف سالف الذكر ، (لوحه رقم •• شكل •••) • وكذلك قرط الترس وهو فى الغالب القرط الشعبى الذى يطلق عليه الآن اسم (حلق) الساقية •

ومنذ أن استقرت عاصمة الدولة الاسلامية فى دمشق ثم فى بغداد ، وامتدت حدودها فشملت بلادا ذات حضارات عريقة مثل فارس والهند ومصر والشام ، ازدهرت مع ازدهار الحياة الاقتصادية والاجتماعية جملة فنون وصناعات دقيقة منها الصياغة ، ومما ساعد على ذلك وجود خاماتها فى أنحاء الدولة ، فالذهب والفضة كانا يعدنان فى خراسان ، والياقوت فى التركستان ، والعقيق فى اليمن ، والزبرجد فى مصر ، واللؤلؤ فى مغاصات البحرين ، والمرجان على سواحل الجزيرة العربية ، كما حفلت مناجم الهند وسيلان بأكثر المعادن النفيسة والأحجار الكريمة » •

كما « أن بساطة الخلفاء الراشدين وأوائل المسلمين قد انقلبت الى مالا نظير له من حيث البذخ والترف • وقد غدت بغداد سوقا رئيسية للجواهر والأحجار الكريمة التى من شأنها ان تلبى رغبات سكانها فى التزين بالياقوت واللازورد واللؤلؤ ، والزبرجد والعقيق ، ••• ولم يكن الميل الى الجواهر والأحجار الكريمة عند الفاطميين وأمويى الأندلس أقل منه عند العباسيين • فقد اتخذت (علية) أخت هارون الرشيد العصائب المكللة بالجواهر لتستر بهما جبينها ، ومنذئذ انتشرت هذه البدعه بين النساء » •

ويشير الى ذلك احد المؤلفين : « وكان من الشائع عند النساء وضع عصابة مزركشة بالألوان ومكتوب عليها بالخيوط الذهبية أو الفضية شعرا أو آية كريمة • وكانت هذه العصابة أحيانا تزين بالجواهر وتحلى بسلسلة ذهبيه مطعمة بالأحجار الكريمة • وكانت نساء الطبقة الراقية يعلقن الحجب فى زنار تلك العصائب • أما نساء الطبقة الوسطى فكن يزين رءوسهن بحلية مسطحة من الذهب ويلففن حولها عصابة محلاة باللؤلؤ والزمرد ، وكان هذا اللباس بالغا حد الاناقة والبهاء » • « وتذكر بعض المصادر الأدبية أن بعضهم جعل عصبات الجوارى درا ينثرنه باشكال هندسية أو ينسجن خطوطا وحروفا وكلمات • وقد وجد بعض الشعراء فى مثل هذه العصبات موضوعا شيقا للنظم والغزل » •

ومن المحتمل أن العصائب المزخرفة بالخيوط الملونة أو المعلق بهما الحجب الفضية أو الذهبية التى تتبرج بها النساء الشعبيات • هى من سلالة العصابة الأولى التى ابتكرتها السيدة « عليه » أخت هارون الرشيد لتستر بها عيبا فى جبينها ، كما أن هناك احتمال أن تكون الحلية المسطحة من الذهب ، على صله «بالقرص» الذى كان يزين غطاء رأس المرأة (الطربوش أو الربطة) وكان منتشرا بين نساء القاهرة وغيرها من المدن حتى حوالى النصف الأول من القرن التاسع عشر • وهكذا كما يقول د • عبد الحميد يونس : « ما أكثر الأشكال والأنواع الفنية



ثلاثة أشكال من القرط الشعبى المعروفة باسم (المخرطة)

والأدبية التى احتضنتها الجماهير العريضة وظلت تفيد منها فترة من الزمن مع انها من ابداع الخاصة أو الطبقات العليا)) .

الذهب والمعادن عند العرب وعلمائهم .

لقد كانت مساهمة العرب فى ميدان المعادن عموما والمعادن الثمينة على وجه الخصوص لا تقل بحال عن مساهمتهم فى شتى الفنون والصناعات.

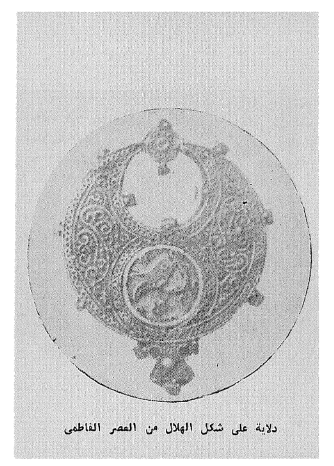
« فلقد استنبطوا طرقا واخترعوا آلات تمكنوا بوساطتها من حساب الوزن النوعى . وقد يكون ذلك آتيا من رغبتهم الشديدة فى معرفة الوزن النوعى للأحجار الكريمة وبعض المعادن . وهم أول من عمل فى ذلك الجداول الدقيقة ، فقد حسبوا كثافة الذهب فكانت ١٩ر١٣٧ بينما هى ١٩ر٣ ، وفى كتاب (عيون المسائل من أعيان الرسائل) لعبد القادر الطبرى ، جداول فيها الأثقال النوعية للذهب والفضة والرصاص والنحاس والحديد ، وعمل البيرونى تجربة لحساب الوزن النوعي ، ووجد الوزن النوعى لثمانية عشر عنصرا ومركبا ، منها الذهب والفضة . واستعمل بعض علماء العرب قانون (أرشميدس) فى معرفة مقدار الذهب والفضة فى سبيكة ممزوجة منهما من غير حلها .

« والذهب من المعادن النفيسة التى عرفها العرب منذ العصور القديمة ، وأطلقوا عليه اسم « المعدن » فاذا عنوا معدنا آخر سموه باسمه فقالوا معدن الصفر مثلا أى النحاس . وقال القزوينى عنه : « الذهب طبعه حار لطيف ولغاية اختلاط أجزائه بأجزائه الترابيه لا يحترق بالنار لأن النار لا تقدر على تفريق أجزائه ، ولا يبلى ولا يصدأ على طول الزمان . وهو لين أصفر براق حلو الطعم طيب الرائحة ثقيل رزين . فصفرة لونه من ناريته ولينه من دهنيته وبريقه من صفاء مائيته وثقله من ترابيته وهو أشرف نعمة الله تعالى على عباده » .

وقد وردت كلمة « الذهب » فى ثمانية مواضع من القرآن فى معرض الحديث عن مباهج الحياة الدنيا أو زينة المؤمنين فى الحياة الأخرى ، قال تعالى «زين للناس حسب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة ، وقوله « يحلون من أساور من ذهب ويلبسون ثيابا خضرا من سندس » .

وقد دلت الحفريات تؤيدها الروايات التاريخية على أن الذهب كان يستعدن فى أنحاء من اليمن كما كان يوجد فى اليمامة ونجد والأردن ، .. وضربت الدنانير وأنصاف وأرباع الدنانير من الذهب فى أكثر العواصم الاسلامية .. ولكن لأسباب شرعية لم تصنع منه تيجان للخلفاء والسلاطين بل اكتفوا بالعمائم تزين بالجواهر الثمينة .. وعددوا للذهب خصائص عجيبة حتى اعتبر الذهب دواء للأمراض المستعصية ونشط الباحثون فى محاولات لاكتشاف طريقة لتحويل المعادن الخسيسة كالرصاص الى ذهب ، وامتزج العلم بالشعوذة ونشأ عن ذلك ما يعرف بعلم الكيميا الذى عرف باسمه العربى بين أهل أوروبا فى القرون الوسطى » .

هذا فى حين أن كثيرا من العلماء العرب رأى أن الاشتغال بالكيمياء للحصول على الذهب مضيعة للوقت والمال ـ فى عصر كان يرى فيه الكثيرون غير ذلك ـ نذكر منهم « الكندى » الذى توفى فى بغداد فى أواخر سنة ٨٦٧ هـ . « وابن سينا » الذى توفى فى همذان سنة ١٠٣٧ هـ ، والذى جعل للتجربة مكانا عظيما



دلاية على شكل الهلال من العصر الفاطمى

فى دراسته ، ولهذا رأيناه يخالف معاصريه ومن تقدموه فيما يختص بتحويل الفلزات الخسيسة الى الذهب والفضة ، ونفى امكان أحداث ذلك فى جوهر الفلزات ، « لأن لكل منها تركيبا خاصا لا يمكن أن يتحول بطرق التحويل المعروفة ، وانما المستطاع تغيير ظاهرى فى شكل الفلز وصورته » ٠

المصاغ الشعبى فى مصر الاسلامية :

« وفى مصر ازدهرت صناعات هامة منذ التاريخ القديم ٠٠ كالحلى وأدوات الزينة ٠ فلما فتحها العرب سنة ٢٠ هـ (٦٤١ م) وجدوا بها صناعة مصرية راقية وأساليب فنية زاهرة » ٠ فنرى منتجات الفنون الاسلامية فى عصورها الأولى وقد تأثرت بالمنتجات الفنية القبطية (البيزنطية) ، نظرا لاعتماد العرب على الصناع والفنيين القبط ، ولأن التطور فى أساليبها الصناعية كان بطيئا ٠ « وان كان العرب قد قد أفلحوا فى طبعها بطابع دينهم وفى اظهار شخصيتهم فيها بحيث تميزت الصناعات والفنون الاسلامية عما كان موجودا فى مصر قبل الفتح ٠

وهناك من يقول : « ولم يصل الفن الى الطراز الاسلامى البحت الا فى العصر الفاطمى وقد أشار الذين كتبوا عن كنوز الفاطميين (سنة ٣٥٨ ـ سنة ٥٦٧ هـ) الى ما يملكونه من الأوانى الذهبية أو المصنوعه من الفضه المذهبه ، والى ما كان فى خزائنهم من الاحجار الكريمة التى كان بعضها مستقلا ، وبعضها مركبا فى شتى الحلى والتحف » ٠

« ولكن النماذج التى وصلت الينا من الحلى الاسلامية نادرة جدا ، وأكبر الظن ان ما نعرفه فى هذا الميدان لا يرجع الى عصر قديم ، على الرغم من الزخارف التى توجد عليه ، ويمكن نسبتها الى العصر الطولونى او الفاطمى او العباسى ٠ ولعل السر فى ذلك أ نالحلى ، والمعادن النفيسة ، كانت تصهر ويعاد سبكها عندما يتقادم بها العهد ، فضلا عن أن قيمتها المادية كانت تبعث على التصرف فيها ، وما أكثر الأوقات التى كان يسود فيها القحط أو يضطرب حبل الأمن ٠ أما المصادر التاريخية فان جل ما فيها بيانات بعدد القطع ونوعها ، ولكننا نخطىء ان توقعنا أن نجد فى بعضها وصفا دقيقا للتحف المختلفة ، يمكننا أن نقف منه على طرازها ، ونوع زخارفها وأسلوب صناعتها ٠ ومهما يكن من شىء فالمعروف أن الحلى فى العصر الاسلامى كانت متأثرة فى طراز زخارفها وأسلوب صناعتها بالنماذج الساسانية والبيزنطية تأثيرا كبيرا ٠

ففى العصر الفاطمى نشاهد الحلى التى تأخذ شكل الهلال رمز العقيدة الاسلامية نرى مشبك صدر أو دلاية فى هيئة هلال من الفضة المذهبة ٠٠ ويتوسط الوجه دائرة داخلها صورة طائر يحمل غصنا فى منقراه من المينا المحجزة بالسلك ، (القرن ١١ م) ٠ متحف الفن الاسلامى ، سجل رقم ١٢١٣٧ (لوحة رقم ١٢) وغيرها من الحلى التى تأخذ نفس الشكل ٠

وهذا الشكل الهلالى كان الطراز الشائع فى الأقراط البيزنطية منذ القرن السادس الميلادى وما بعده ، وكان القرط الهلالى الشكل عليه زخارف عبارة عن صليب محاط بدائرة يسندها من الناحيتين طاووسان متقابلان ، ومصنوع بطريقة التفريغ و (الريبوسيه) ، (لوحة رقم ١٣) ٠

الا أن الأقراط الهلالية الشكل ظهرت أيضا فى سورية فى القرن السادس الميلادى ، اذ يقول باحث فى هذا المجال : « وفى القرن السادس الميلادى ظهر تذوق الأقراط الهلالية

الشـــكل والأقراط ذات الأشـــكال نصـف المستديرة • ولكن الصائغ أخذ يتفنن فى العمل ، ويتبنى الخيوط الذهبية الدقيقة ليبدع منهـــا أقراطا ذات مظهر زخرفى ، وتقنية نسيجية تنم عن صبر الصائغ ودقته فى العمل » •

وهكذا نرى أن الأقراط الهلالية الشـــكل ظهرت فى كل من سوريا وبيزنطه فى وقت واحد تقريبا ، ولا ندرى ايهما كان أسبق فى اتخاذ هذا الشكل فى صياغة الأقراط • وعلى الرغم من أن ســـوريا كانت تابعة فى هـــذا الوقت للامبراطورية البيزنطيـــة ، وكذلك كانت مصر ، الا أن هذا لا يستتبع بأى حال أن تكون بيزنطه هى البادئه •

هذا وقد انتشر هذا الشكل الهلالى وأصبح شائعا فى صنع المصاغ الشعبى فى مصر ، وهو ممثل أحسن تمثيل فى الأقراط التى من الطراز المعروف اليوم باسم «المخرطة» (لوحة رقم ١٤) ويبدو أن استخدام هذا الشكل الهلالى فى المصاغ الشعبى يرجع الى تاريخ أبعد من العصر البيزنطى• اذ أنه وجدت تمائم منه مصنوعة من الزجاج الأزرق الشاحب والقيشانى الأزرق (Biue qlare) من الأسرة الثامنة عشره ، (لوحة رقم شكل رقم ••) وكذلك صنعت من الفضـــة ، والفضـــة منخفضة العيار فى العصر الرومانى كما سبق أن ذكرنا ، وذلك لاســـتخدامها ضد العين أو الحســـد والسحر •

« على زين العابدين »

اولا ــ المراجع العربية :

١ ــ احمد عطية الله : القاموس الاسلامى ، مـكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦٦ ، القاهرة •

٢ ــ احمد ممدوح حمدى : أدوات التجميل بمتحف الفن الاسلامى ، وزارة الثقافة دار الكتب سنة ١٩٥٩ •

٣ ــ ادولف ارمان : ديانة مصر القـديمة ، ترجمـة د • عبد المنعم أبو بـكر وآخر ، ادارة الترجمـة ، وزارة المعارف •

٤ ــ البستانى : كتاب دائرة المعارف، مطبعة المعارف، بيروت سنة ١٨٨٤ •

٥ ــ الفريد لوكاس : المواد والصناعات عند قـدماء المصريين ، ترجمة د • زكى اسكندر ، وزكريا غنيم ، وزارة التربية والتعليم ، دار الكتاب المصرى ، الطبعة الثالثة •

٦ ــ د • أنور عبد الواحد : قصة المعادن الثمينة ، المكتبة الثقافية (٨٩) دار القلم سنة ١٩٦٣ •

٧ ــ ت • اريك بيت : حياة المصريين وثقافتهم فى عهدهما الاول (تاريخ العلم ، المجلد الأول) ، مـكتبة النهضة المصرية •

٨ ــ جيمس هنرى برستد : تاريخ مصر من اقـدم العصور الى الفتح الفارسى ، ترجمة د • حسن كمال ، المطبعة الاميرية سنة ١٩٢٩ •

٩ ــ د • زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين ، مطبعة دار الكتب ، سنة ١٩٣٧ •

١٠ ــ سلامة موسى : مصر أصل الحضارة •

١١ ــ سليم حسن : مصر القديمة ، مطبعة كوثر •

١٢ ــ د • سيده الكاشف : مصر فى عصر الولاة ، مكتبة النهضة المصرية ، الألف كتاب (٢٤١) •

١٣ ــ شحاته عيسى ابراهيم : القاهرة ، الالف كتاب (١٨٤) ، دار الهلال •

١٤ ــ د • عبد الحميد يونس : دفاع عن الفولكلور ، (مجلة الفنون الشعبية ، العدد ١٢ مارس سنة ١٩٧٠) •

١٥ ــ د • عبد الرحمن زكى : الحلى فى التاريخ والفن، المكتبة الثقافية (١٢٦) ، دار القلم ، سنة ١٩٦٥ •

١٦ ــ مرجريت مرى : مصر ومجدها الغابر ، الألف كتاب (١٠٠) ترجمة ، محرم كمال ، لجنة البيان العربى سنة ١٩٥٧ •

1) Brunton & Caton Thompson: The Badarian civilizatioh
2) Encyclopeadia Britannica, vol. 12, 1970.
3) Percival, M.: Chats on Old Jewellery, adelphi Terrace, London MeMXII
4) Petrie, F.: Amulets, illustrated by the Egyptian collection in University College, London, Constable & Company Ltd. 1914.
5) Petrie, F.: Objects of daily use, British Sch. of Arch. in Egypt, University College, London, 1927.
6) Reisner, G.A.: History of the Giza Necropolis, vol. II, Harvard Univ. Press, 1955.
7) Smith, C.H.: Jewellery, The Connoisseur's Library, London, 1908.



بحث عن بعض مظاهر الفولكلور فى الجمهورية العربية الليبية

عمر بلعيد المزوغي

« ان الفلوكلور قد أصبح علما تاريخيا منذ سنين عديدة واستقرت مناهج بحثه تتيح من وسائل الفحص والتيقن ما تتيحه طرائق البحث فى العلوم الاخرى ٠

ولعله يؤلف مع العلوم الاخرى آفاق معرفتنا بحياة الانسان الغابرة ، ويبنى على هذا أن ينتحل الفلوكلور مرتبة العلم الممهد مجهول المؤلف أو البدائية شبة العلمية بالنسبة لأى من العلوم الاخرى » ٠

هذه لمحة بسيطة من كتاب علم الفلوكلور ، تأليف الكزندر هجرتى كراب ، سنة ١٩٤٩ والذى ترجمه الاستاذ رشدى صالح بالقاهرة سنة ١٩٦٧ وبلغ عدد صفحاته ٥٥٥ صفحة ٠

ولعل هذا الكتاب ، وهذه الترجمة وغيره من الكتب والجامعات التى أصبحت تعطى مكانا لهذا العلم ومراكز الفنون الشعبية التى تعنى بجمعه وتصنيفه وبحثه ودراسته ، تنبينا أو تشحننا بحافز الاهتمام بالفلوكلور العربى فى الجمهورية العربية الليبية ، والذى أهمل الى يومنا هذا ، وقد كان الاهمال وعدم الالتفات اليه سابقا مقصودا من قبل الاستعمار والحكومات الموالية له حتى يبتعد الشعب عن طابعه وخصاله وتراثه وعن المعين الذى لا ينضب ، وبالتالى يتوه عن نفسه ومقوماته العربية الاسلامية الأصيلة ، اذ قلما

يعثر الباحث على الأبحاث التى تتناول لونا من ألوان المأثورات الشعبية فى الجمهورية العربية الليبية ، وان وجدها فلا يجد تلك الدلالات التى تبرز له بوضوح جل النقاط المحددة المستخلصة من الايجابات التى ركزها الباحث الاول ، نتيجة ما وضح أمامه من تساؤلات فى طى أو جوانب المادة التى تناولها بالبحث ، قصد الدراسة المقارنة أو التحليلية الاكاديمية المتعمقة المستوفاة لكل الشروط لكى يستطيع الانطلاق من النقطة الاخيرة التى وقف عندها الباحث الاول ، اذا ماأراد الخلف استكمال مالم يأت بهأو لم يستكمله السلف ، أو لتكون له هذه الاعمال السابقة مرجعا مساعدا وهو قائم بدراسة مجال مازال بكرا لم يتعرض له غيره من ذى قبل ٠

ولنذكر هنا بايجاز ما يجب التلميح اليه على مدى استفادة أى باحث مما سبقه من بحوث ولو لم تكن صلب الموضوع المتعرض له والعاكف على استقصاء أبعاده ٠

وقد رأى الكثير من الباحثين بأن تعدد مجالات الفلوكلور وفروعه المختلفة لا توحى لنا بأنه غير مكمل لبعضه البعض ، بل هو وحدة متكاملة ، فقد نجد الادب الشعبى فى المعتقد كما نجد الرقص والعلامات الحركية فى الموسيقى الشعبية والمعتقد فى الادب الشعبى ٠ فالاغانى مثلا التى تترنم بها النساء عند طهور الطفل (الختان) ، فهى وان

كانت تسمى أغان ، الا أنها كالتعويذة اذا نحن أمعنا ودققنا فى محتواها وطابعها ، وهى منتشرة لدى بعض سكان طرابلس ..

وهذا لون من هذه الاغانى والتى ترددهـــا الحاضرات من النسوة :

اظفـــروا قطـــايته
وزغرتى يا خالتـــه
اظفـــروا له شـــوشته
وزغرتى يا عروسته
يا للو يا جمـــاعة يا محل الجـــود
والى يسلف يلقى والســـلف مردود

وهذه المقتطفات القصيرة التي ذكرناها تحكى عادة متبعة وهى أن الذين حضروا يدفع كل منهم مبلغا من النقود ويكتب اسمه فى ورقة من ضمن الذين دفعوا ، وتسمى هذه الطريقة (الرمى) أى « النقوط » بالاضافة الى النـــوع الآخر من الرمى ويسمى الرقعة والمسلوخ · اذ ياتى أصدقاء وأقارب أو جيران صاحب الفرح (العرس) ومعهم شاة مذبوحة ومسلوخة وأحيانا حية وكمية من الدقيق ويسمى الرقعة ويعطونه لأهل الطفل ، وكذلك أصحاب الفرح يردون بالمثل عند قيام أى من الآخرين بمثل هذا الطهور (الختان) أو الزفاف (البيات) كما يسمونه ، وهو غالبـا ما يضاف مبلغ للمبلغ الاصلى الذى دفعوه سابقا· وهناك نوع من الرمى وهو أن كل واحـد يرمى بالنقود فى (طاقية) الطفل وعند طهور الطفـل تردد بعض الاغانى الا أنه ليس هناك اختلاف فى مقاطع كلماتها بين المدينة والريف الا من ناحيـة الأداء فقط ، ففى المدينة النغمة بطيئـــة رتيبة أكثر منها فى الريف ·

وهذا تدوين لكلمات الاغانى :

طهـــر يا مطهـــر
صـــح الله ايديك
لا توجـــع الغـــالى
لا تغضـــب عليـك
فرشـــنا الحصـــيرة
غربلنـــا التـــراب
والحـــاضر محمـــد
والشـــيطان غـــاب

غربلنـــا التراب
وفرشـــنا الحصـــيرة
والحـاضر يصـــلى
ع النبى البشـــير
وفرشـــنا الحصـــير
تحت الداليـــا
وطهـــارة الغـــالى
تصـــبح باريـــا

وقد يستمر ترديد مقاطع هذه الاغنية وغيرها بطريقة منغمة وبصوت مرتفع قليلا ولكنه يحس المنصت اليه بأنه وان كان قريب الشبه من أغانى استقبال العروس قبل نزولهـــا من الهودج (الكرمود) أو (الجحفة) كما يطلقون عليها هذه التسمية والتى تقول بعض من مقاطع كلماتها :

مرحبـــة يا لافيـــا
يجعـــل دخولك عافية
مرحبـــة يامرت خوى
يا معمـــرة بيت بوى
مرحبـــة باللى لفت
جابهـا الغـالى وجت

الكلمة الاولى أى المقطع الاول من الاغنية مثل (مرحبة بافية) يردد ثلاث مرات قبـــل النطق بالابيات الاخيرة والتى تقال مرة واحدة (اجعل دخولك عافية) ·

هذه الاغانى وأغانى الختان ·· الشبه بينهـا واضـــح نلاحظـــه من حيث التركيب والاوزان والاداء ، الا أن السامع لأغانى الطهور يميزهـا برقة الحنان التى تفوح منها ، ورهبة الخـــوف وخفوت الصوت المتوسل ، كل كلمة مليئة بحنان الأم وأخوات وقريبات الطفل ، وتوسلهن الى الله أن يحفظه ، وخوفهن عليه من الطهـــار (١) ، الانســـان الذى يتصرف بطريقتـــه وأدواته البدائية ، فالى سنوات ١٩٣٥ كانت عملية الختان (الطهور) الطفل فى بلادنا تتم بطريقة السكين ، فالحيطة والوقاية لديهم فى اتباع وتنفيذ أساليب المعتقد من الحروف التى تنقش على قميص الطفل بماء الزعفران ، ويستحضر من بعض الاعشاب التى تنبت على جبال غريان ، وعند وضعها فى الماء تعطى مدادا أصـــفر يكتب به الى جانب بعض الحروف على قميص الطفل نجمة سداسية وتسمى

(١) الطهار : الذى يقوم بعملية الختان

« خاتم سيدنا سليمان » الى جانب تصاعد أدخنة البخور الى لحمة من الشاة المطهية لمن جمعتهم مناسبة الطهور لتعطى للطفل عند بكائه من عملية الطهارة، ويقال له « اضرب بها عمك » ويقصدون بذلك الطهار ، هذا مع الكلمات التى جاءت فى الاغانى والغربال الذى تمت بواسطته غربلة التراب ونجده يستعمل فى معتقد آخر عند تكاثر هطول الامطار وغزارتها ومداومتها الى أكثر من ستة أيام اذ يخشون أن ينتج منها ضرر للانسان أو الحيوان أو المسكن ، يكلفون من يخرج بهذا الغربال خارج البيوت ليكف حسب اعتقادهم انهمار المطر ، فمناسبة الطهور استعمل فيها : البخور وماء الزعفران والحروف والنجمة السداسية ـ خاتم سيدنا سليمان ـ كما يسمونها ونجدها أيضا الى يومنا هذا يضعها محترف الشبيب أو فقهاء التعويذة فى الأحجبة للمترددين عليهم ٠

والكلمات التى تدور حول المعتقد مقفاة مغناة ، أدب شعبى فى جوف المعتقد ، وقد نجد الادب الشعبى أيضا فى المعتقد فى أكثر من مناسبة ، ففى اللحظات التى تسبق توديع العروس من بيت أبيها الى بيت عريسها تلتف حولها مجموعة من النسوة ، يقمن البعض منهن بتمشيط شعرها وأخيرا يعملن حلقة شبه دائرية ، ويتقدمن الواحدة تلو الاخرى نحو العروس وتقف كل واحدة أمامها وترفع يديها الى أعلى وتربت بها على رأسها وهى منشدة :

احضر يا زين وكدس
على فلانة بنت فلان

الخشومة الخدومة
طبختلى وغسلتلى

ومشطتنى وقادرتنى
اوما وجعستنى

وتستمر فى اطراء محاسن العروس وتعديد مزاياها وسيرتها الطيبة ، ومع كل كلمة ترفع يديها وتربت بها على رأس العروس ولكن ببطء ، كيد قسيس يبارك وليدا أتت به أمه الى داخل المعبد ٠

ونحن اذا ما نظرنا لهذه الطريقة المتبعة من حيث انها أقرب الى العادات والتقاليد من المعتقدات ، فلا جدال فى ذلك ، لكننا نلاحظ أيضا أربعة أشياء يلفها ثوب المعتقد ٠

أولا : حركات اليد التى تصحب الانشاد ٠

ثانيا : الزام كل الحاضرات عرفيا بأن تفعل ما فعلت سابقتها من حيث حركات اليد فقط ، أما الاطراء فتمتدح العروس بما يحلو لها وعلى سجيتها ٠

ثالثا : ثم بكاء العروس فى تلك اللحظات ، ويعتقد بأنه ضمان لاستمرار الرخاء والمطر والاخصاب فى موطن الجماعة الحاملة لهذا المعتقد ، وعندما كنا نتساءل ونحن صغار ، مايبكى العروس فى جو كان يجب أن تكون فيه سعيدة فرحة ، فنتلقى الجواب ممن نسأل من النسوة (تبى الدنيا توفى) فعدم بكائها يستنتجون منه قرب قيام الساعة ، وأما بكاؤها فهو استمرار للحشمة أو الحسب كما يقولون ، والقحط والجفاف ونهاية الحياة لا يصاب بها الا قوم غابت عليهم الحشمة وقل منهم الحسب ٠

وربما يقول قائل : أى تقارب بين الدموع والمطر ؟ بل ربما الدموع ٠ فالناحية التفسيرية لدى كثير من الشعوب الموجودة فى عاداتهم مثل هذه الطريقة هى الخجل أو تأثير الفراق من أسرتها ، من الأب الذى حبا على تربيتها ، والأم التى غمرتها بحنانها الصادق الدافق الدافىء ، والأخ الذى عودها على الألفة والعطف الفياض ، وليس هناك من مغزى ثان يحتمله أو نحمله لهذا المعتقد ٠

ونجيب على ذلك لا بالحكم القاطع فالحكم عادة تسبقه سطور وكلمات الحيثيات وحيثياتنا عادة لا نصوغها من وجود الشهود وما نراه على أرضية الواقع فحسب ، بل نصوغها أيضا مما نجده فى طى الكتب وما نقرأه من أساليب المؤرخين والرحالة ، وغيرهم منذ مئات وألوف السنين ٠

ومع ذلك لا نقطع بالرأى بل نضع للسين أسلوبه وللجيم فراغه عسى أن يجد الجواب لما لم يصل اليه جهدنا المتواضع ٠

وردنا على القول بأن دموع العروس دافعها ومغزاها الخجل والالفة لأسرتها فقط ، فنحن نستند فيه على الآتى : قد يكون ذلك فى المدن ان وجد هذا التقليد ، أما البادية فيربطونه بالمطر والاخصاب نظرا لما للمطر من أهمية فى حياتهم ، فهم يعتمدون عليها فيما تدر عليهم حيواناتهم من أرباح وما يكسبونه من الزرع من رغيد العيش

وصفاء البال فلا مورد لهم سوى الزرع والحيوان ٠٠ ونجد فى بعض الاقوال الشعبية ما يشدنا لهذه الاشارة ٠٠ فالرجل الذى يقول لزوجته اذا أمطرت السماء اندبى ٠٠ أى الطمى الخدود واذا لم تمطر الطمى الخدود ٠٠ فهذه الحكاية الشعبية القصيرة تفسر اعتماد البدو فى معيشتهم على المطر ، وفحوى الحكاية كالآتى : هناك بدوى له بنتان واحدة زوجها الحضرى يملك كثيرا من النخيل ويسكن شواطىء البحر بقرب المدينة ، سأله صهره عند زيارته له عن حاله فأجابه أنه بخير اذا لم يأت المطر وتفسد عليه ثمور النخيل فى هذا الموسم وزار صهره الثانى ، وسأله عن حاله فأجابه أنه بخير اذا من الله عليهم بالمطر ٠٠ فالمطر بالنسبة لزوج ابنته الاولى الحضرى يعتبره مصيبة ، وبالنسبة لزوج ابنته الثانية البدوى المصيبة يراها اذا لم ينزل المطر (١) ٠

وكذلك نجد هذا التصوير فى تفسيرهم للأحلام ، فالشخص الذى يروى رؤيته للآخرين بأنه قد بكى فى منامه ، يفسرون له هذه الرؤيا ، بأن المطر آت وغزارته أو ضآلته حسب غزارة أو كثرة دموعه فى هذه الرؤيا ٠

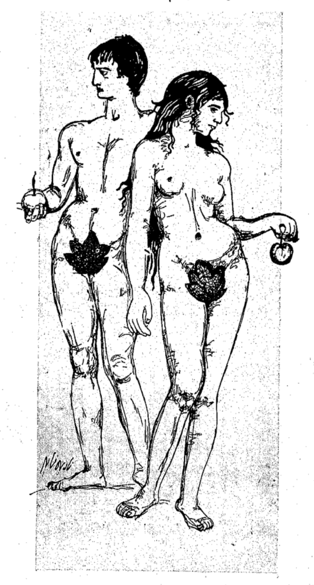
هذا بالاضافة الى ما نجده من تقارب لما قرأناه فى كتاب « تراثنا القديم ـ نهاية الارب فى فنون الادب » لجمال الدين أحمد عبد الوهاب ، وهو كاتب مصرى ، تناول التصورات الشعبية فى ثمانية عشر جزءا من كتابه هذا ، وفى الجزء الثالث ص ٢٢ يقول بصدد التصور الشعبى حول نزول أبينا آدم وأمنا حواء من الجنة : « فقد نزلت بالاراضى المقدسة ومن دموعها حزنا على خروجها من الجنة قد نبت القرنفل وأشجار كثيرة » ٠

وهذا المؤلف قد عاش بمصر فى الفترة بين ٦٧٧ ـ ٧٣٦ هجرية ٠ أى ما يقرب من سبعمائة سنة قد خلت ، فلماذا لا يكون هذا التصور هو نفسه العالق بأذهان بنات حواء الى يومنا هذا ؟؟ مع التحريف الطفيف الذى جرى عليه وهو بدلا من أن تنبت دموع العروس المفارقة لبيت أبيها زهورا وأشجارا ، أصبحت فى تصورهم الآن أن دموعها ضمان لاستمرار هطول المطر الذى هو عماد الحياة الاساسى للزرع والحيوان والاشجار والازهار معا فى موطن هذه الجماعة ٠٠ هذا مع ملاحظتنا الى أن بيت الأب بالنسبة للفتاة فى الريف يعتبر جنتها لأنها عند مغادرتها له ستتحمل مسئولية الزوجة ، فالريفية ومسئوليتها ثقيلة شاقة ليست بخافية على المطلعين والذين عاشوا هذا القطاع من الشعب ٠ فالمأكل تحصده زرعا فى موسم الزرع وبعد الحصد تتولى تفريكه أو دقه بالعصى وتحمصه على النار وتطحنه تغربله وتطهيه بعد قيامها باحضار الحطب والماء هذا الى جانب مشاغلها الاخرى ٠

رابعا : المعتقد المتمثل فى تار السامر وأغانى الهودج والتى سوف نتعرض لها ٠

أما الدليل على ما تردده النسوة من تمجيد لمحاسن العروس فهو أدب شعبى نلاحظه فى الآتى : ـ

حسن الاسترسال وتناول الجوانب الحسنة من خصال العروس مما يعطى للألفاظ سلاسة وجزالة ، طريقة الأداء غير منغم فيها وضوح الاعتزاز وصدق التعبير وسلامة تركيب الابيات ونمطها الشعرى كقولهم :



(١) حكاية المطر والبدوى والحضرى نشرت بجريدة الثورة بطرابلس فى ١٤ يناير سنة ١٩٧١ ٠

احضر يا زين وكدس
على الصـــــبية

الهــدية الرضـية
للجار ماقلتش كلمة كية
والناس ما شدوا عليها سية

ومن ضمن الاغاني التي تردد في بيت العروس أغاني الحنة والقنديل ، ومن أغاني القنديل :

شـيعوا القنـــديل لفوق
بـزيت غريـــــان
بيش نشـــبحو
مجـــلى النيبـــــان
شيعوا القنديل فوق العلالى
بش نشبحو زول الغـــالى

وأغاني العلاقة وتسمى أغاني بو طويل وهي أن كل اثنين من النسوة ترددان الغنوة ثنائي :

بالله صلوا يا حظار اكبار واصغار
عـلى النبى امشـــعشع النـــوار
جاب العلاقة مرصوصـة
مولاى قوى ناموســـة
حلو العلاقة المصـــوابة
رقيقــــة العصـــابة

ومن أغاني الحنة :
مدى ايدك للحنـة ياكنة

خلي عريســـــك يتهنه

وقبل نزول العروس من الهودج الذي يتبعه جمع غفير من الرجال والاطفال والنسوة ، اللاتي ينهمكن في الغناء طوال مسافة الطريق ، الى بيت العريس ويسمى غناء بو طويل ويتناولن فيـــه تمجيد الرجولة والفروسية والتوصية بأن يخطو المسك بمقود الجمل (الشكيمة) خطوات وئيـدة بلا اسراع ولا تعجل مثل قولهن :

ساعد جملها يا شوشان
يا عبـــــد رطـــان
لين نوصلوا بيت العصران
كارم الظيفـــــان
حجب على الزين

والشوشان الخادة ويسمى شوشان (وعبد) وتقفل الاغنية بكلمة حجب على خوى أو احجيب بدلا من كلمة حجب وفي لحظة وصـــول موكب العروسة لفم البيت القادمة اليه يكون طفل قد ركبه أهل العريس فوق البيت ويعطى له خرقة حمراء يرمى بها تجاه وناحية العروس .

هذا مع الاغاني التي ذكرناها وتؤديها النسوة تمد العروس يدها الى اناء الماء وترش منه في فم البيت وكذلك يرش (التبن) وأما عقـــال الجمل فتقذف به فوق البيت .

ويتبادر الى أذهاننا من قراءة أو سماع بعض أغاني الاستقبال هذه مثل :

مرحبة يالافيـــــة
اجعـــل دخولك عافيـة

والعافية في لهجتنا الدارجة هي النار ونجدها مرتبطة بأغاني السامر أن المعتقد المتـــداخل في مواضيع العادات والتقاليد والذي يؤدى في قالب الادب الشعبي أحيانا مثلما ذكرنا ، قد نحى بنا هذه المرة ناحية النار . فلماذا تقول كلمـــــات الغنـــوة مرحبة يالافيا ـ اجعل قدومك عافيا ؟؟ أي نار وحيث أن العافية في لهجتنا الدارجـــة المتداولة بين منشدي هذه الاغاني هي النار حتى يقال للجار الذي يراد أخذ « ولعة » منه (عندكم عافية) . هذا بالاضافة الى وجود هذا المعتقـــد في مناسبة ثانية مما يعطى لتساؤلنا هذا اهمية الانتباه اليه على أقل تقدير .. ففي ليلة السامر التي ستسبق الزفاف تكبر النـــاس أمام بيت العروس ويلتففن حولها النسوة ويرددن أغاني تقول كلماتها :

يا نار دليـــه دليـــه
احنــــا ما وقدناك باطـل
سزى من شرق خاطرى بيه
جـاء في طريق المجــاطل

وأما اذا اعتمدنا على تحليل هذه الظاهرة من خلال هذه الجمل القصيرة من الاغاني ، ربمــــا نقول أن فكرتها قد استعانت الحبيبة بالنار بأن تدل حبيبها التائه في الصحراء بالرجوع اليها ، وهل وجدت النار للانارة أو التدفئة ولكن في فصل الصـــيف المحرق والقمـر مضيء والرؤية بواسطتها صافية واضحة الا أننا لا نأخذ بهذا القول فقط ذلك لارتباط النار بالمناسبة الثـانية والتي أشرنا اليها في كلمات ترحـابهم وتفاؤلهم بقدوم العروس :

مرحبــــة يالافيـــا
اجعــل دخولك عافيـــا

ونجد في التصور الشعبي لما للنار من قيمـة في شفاء المريض بالكي حتى أنهم يقولون :

« نادى المنادى في السماء وقال النار يا موسى دوى »

وإذا ما أثبتنا صحة الاعتقاد هذا فى النـــار بقى أن نعرف أو نتساءل ، فى أى زمن ومن أى سبب علق هذا الاعتقاد ووجد مكانه بين هـــذه الجماعات وأصبح مزيجا في أدبهم الشـــعبى يؤدى بالشعر المغنى المنغم (١) .

وهكذا نجد الادب الشـــعبى فى المعتقد ، والمعتقد فى الادب الشعبى ، كما يلوح لنا المعتقد أيضا فى الممارسة اليومية للشعب وفى الاحتفالات ببعض المناسبات ، وعند سماع الرعد ورصـــد التنبؤات الجـــوية عن طريق مشاهدة الشمس والقمر وفى فترة تسنين الطفل « خلفه لأسنانه الحليب » وفى المأكل والملبس والمسكن .

أولا : الممارسة عنـد الانتهـــاء من الدراس وتصفية الحبـوب يضعونها كوما بشـــكل هرمى وتسمى « العرمة » أو « الغيزة » ويكتب عليهـــا النجة السداسية ، ولا يباشرون عملية حصرهـــا بالمكيال الا قبل طلوع الفجر بقليل ، أو بعـــد منتصف الليل ، أو القيلولة ان كانوا على عجل من أمرهم ، ويمسك اثنان من الحاضرين (بالغرارة) ويباشر الثالث الجرد ويشترط الطهارة والسكوت الى نهاية الجرد لاعتقادهم أن الكلام لا تحتمله رسل البركة .

والاعتقاد الثانى النجمة السدسية يرونهـــا خاتما سحريا يجلب البركة لمحصـــول الزراع وتستجيب له ملائكة اكثار الحبـــوب ، والوقت المناسب لقدوم هذه الارواح التي تبارك المحصول هو مطلع الفجر أو القيلولة ، حيث النـــاس نيام أو هم داخل بيوتهم في كلتا الحالتين ، ولعل هذا الاعتقاد مترسب فى عقول حامليـــه ، من طرائق السحر التى كان يتم تنفيذها حســـب توصية السحرة فى مثل هذه الاوقات ، لـــكى لا تتكشف أمورهم فى أيهام المترددين عليهم .

ثانيا : الاحتفال ببعض المناسبات ، مثـــل الاستغاثة لهطول المطر كلما طال الجفاف ، يتفق بعض القبائل بزيارة (سيدى المســـيد) وقد عاصرت وشاهدت بعض هذه الزيارات ، ولا أدرى الآن هل هى مازالت قائمة أم انقرضت ومن هذه القبائل : الطواهرية ، الحبابسة «قماطة والاعراء» . وجميعهم يصعدون الى جبل أشم يبلغ شيئا مهولا من الارتفاع ، ويوجد على قمته مبنى قديم متهالك بالرغم من أنه صمم من حجر الصوان الموجـــود بنفس هذا الجبل ، ويسمون هذا المبنى (سيدى المسيد) أو (عفســـة ناقة النبى) التى كانت خطوتها الثانية أو بالاحرى عفستها على جبـــل آخر يقع بين منطقة ترهونة الشرقية ومسلاته ، ويسمى بنفس هذا الاسم ، وكأن الطبيعة نقلته بصورته طبق الأصل من الجبـل ، والمبنى سالف الذكر ، حتى الشجيرات التى تشبه الزيتون بما تعطيه من مساحة وارتفاع وتسمى (البطومة) قد نجدها أمام ردهة هذين المبنيين ، الجبـــل الاول يكسوه النبات الحلفـــاء والكليل وبعض الشجيرات الجدارى والحلاب وأشجار يســـتحضر منها الطب الشعبى ولكن عن طريق المزاول لهذه المهنة . حيث تشتل هذه الشجرة بشفرة السكين وبحذر شديد ، ويؤخـــذ من سائلها الابيض كالحليب قطرة واحدة ، فان زادت الكمية أدت الى وفاة المريض ، وما يهمنى هنا لا الطب الشـــعبى ولا الجبلين من حيث الشبه فى تكوينها الطبيعى ، وانما يهمنا ارتباط المعتقد بمناسبة الزيارة لهذا المكان لاستجلاب المطر وليس الغريب أن يعتقد الناس فى الاولياء ، بل تساؤلنا ينتج عن لمـــاذا هذا الجبل بالذات ؟ مع كثرة أضرحة الأولياء بهذه المنطقة ، هل لاعتقادهم بأنه مكان عفســـة ناقة النبى كما يقولون ؟ .

وربما أيضا لوجود هذا المبنى على قمة الجبـل المرتفع حتى يكونوا قريبين من الأجواء التى يمر بها السحاب ، وبحيث يستجاب سيدنا الخضر ، المرتبط باعتقادهم بأنه هو المســـخر للسحاب يذهب بأمره ويمطر برغبته . وليس هذا تشكيك فى حسن سلوك هذه الجماعات الدينى وانما كل منا أحيانا يحمل المعتقد وينفذه لا شعوريا .

فمثلا عند دخول البيت يحجب الدخول مبتدئا بقدمه اليمنى ، وكذا البسملة عند تخطيه عتبـة البيت .

ثالثا : المعتقد الثالث نجده عند سماع الرعد العصيف اذ يقوم فرد أو اثنان من العائلة بنقرة مفهومه عندهم حتى لا يقذفها هذا الرعد ببعض الصواعق ، وهذه النقرة لا نسمعها الا عنـــد محاولتهما لمسك أو نداء (النعجة أو العنزة أو البقرة) بقصد ربطها أو حلبها ، وكأنهما بهـذه النقرة يحاولان تهدئتها ، فلماذا تقال عند سماع الرعد هل يحاولان تهدئته ؟ ولكن ما ارتبـــاط الرعد بالحيوان ؟ هذا تساؤل يتطلب من يجيب عليه .. أو لعلها رواسب متبقية منـــذ أن كان الانسان موغلا فى القدم يعيش مع الغابة والمطر والحيوان . ولا يملك من لغة التخاطب الا هـــذه النقرة وأمثالها ولعل هذا يحدده علمـاء الانسان والتاريخ .

رابعا : فى التنبؤات الجوية عند مشاهدتهمـا

(١) أشار الكاتب فى الصفحات ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ الى العراسة والعرس والطهور . ونلاحظ من خلال ذلك أن هناك ثقافة فرعية داخل الثقافة العامة .

لخيوط الشمس المتسللة بين السحاب وتسمى «قوس قزح» يحطون الرحال ان كانوا مسافرين ، ويحتاطون بما يحتاجون اليه وان كانوا مقيمين لاعتقادهما أن المطر أقرب من قاب قوسين أو أدنى وباق لمدة طويلة ويصيغون اعتقادهما هذا فى كلمات :

لا قوست فى الضحى
دور لهـا سدرة تقا

ويقصدون ابراء الابل فى المكان الدافىء ، (ولا قوست فى المعيشة وتى الجمل والحرية) أى لا مطر منتظر فمن أراد السفر فليسافر ، وهذا الاعتقاد عن طريق الشمس ، نراه فى موضع ثان عند تسنين الطفل بعد خلعه لسن الحليب يحتفظ بها الى بزوغ الشمس ويقذف بهـا ناحيتها وهو يقول :

« يا شمس يا شموسة خدى سنة الحمار وأعطنى سنة الغزال » .

هذا التقليد متبع فى مصر أيضا مع الاختلاف فى بعض الألفاظ .

خامسا : الاعتقاد المصاغ فى الادب الشعبى والذى يقال عند خسوف القمر وكأنهم يستعطفون الطبيعة أن تعيد ضياء القمر الذى كانت فتيات الحى يلعبن ويرددن أهازيجهن والتى تسمى البراش ، وهو لون قديم ، وينشدونه فى الحالات العادية وعند خسوف القمر ينشد ليؤدى غرض المعتقد فحتى ولو لم يكن هناك فتيات تغنيه نساء كبيرات مع ضرب الابل لكى ترغى أو تصيح . وكذلك يخبطون الرحى ، ومدقات النحاس وهذا تدوين للأغانى التى ذكرناها :

البراش عند خسوف القمر :

برشـت بين النواوير
حـيرتى من كان نايم
هى نلعبـوا يا بناويت
والفـرح مازال دايم
هى نلعبـوا يا بناويت
ورى بيت بايع بناته
والخير ماله مطـاريح
والشر عـامد امبـاته

والبراش الذى يرددنه الفتيات على ضوء القمر كنوع من السمر الا أن هـذا اللون قد اختفى ولا نجد الا القليل النادر من النساء الطاعنات فى السن يسردنه علينا :

هيـه كذابة مالك قلتى نلعبـوا
وراس وخيك غير تجى بالك غلوة نرحلو

قالوا رحـل فى البطـة
هللى رحـل ماشـطة
شال الرحيـل وحطه
فى مرباع بنت كحيـل
قالوا نزل فى الوادى
فى جلهته من غادى
هذا سـلام اسـيادى
قـلوه يا فرسـان
قالـوا نـزل مقبـل
أم الغثيث مسبل لاعب عليه السيل
قولـو لركابة الخيـل
هوين نجم بوذيل جـاكم
كان غريـن
يـرخص المـير
وكان شرقـن
يـا شـقاكم

مما سبق نلاحظ أن الادب الشعبى قد أدى غرض المعتقد وهذا يظهر فى الكلمات التى سبق ذكرها عند خسوف القمر ، والمسماة بالبراش ، كما أننا وجدنا فى بعض كلمات البراش معتقدا آخر فى النجوم كقولهم :

قولوا لركابة الخيـل
هوين نجم بوذيل جاكم
كان غرين . يرخص المير
وكان شرين ياشقاكم

أى ما معناه ان هناك نوعا من النجوم عند مشاهدتهم له يتفاءلون به أو يتشاءمون فهـو يدلهم على الاخصاب أو الجفاف حسب رصـدهم لاتجاهاته .

فنسيج الفولكلور اذا تمسكه قاعدة ، يخرج منها متماسكا متداخلا مهما سخرته له صنعه وابتعدت به أو غيرت ألوان خيـوطه بعض الأصباغ ، فهو متمم لهذا النسيج ولو حذفنـا بعضا من هذه الخيوط لوضح مكانها ينبى بمـا تركته من فراغ .

فنحن نجد كما قلنا الادب الشعبى والمعتقد والعادات والتقاليد والممارسة والطب الشـعبى والسحر كل منهـا مرتبط بالآخر فى أكثر من موضوع ، وهذا ما أشار اليـه الكثيرون من الباحثين المتخصصين فى هذا المجال .

عمر بلعيد المزوغى

رموز الوسم عند البدو

ودلالتها الاجتماعية والتاريخية

إبراهيم محمد الفحام

تستحق « رموز الوسم » التى يميز بها البدو ابلهم وخيلهم ، وسائر ممتلكاتهم ، أن تحظى بمثل ما تحظى به « نقـوش الوشم » التى يميزون بها مواضع معينة من أجسادهم ، من عناية الباحثين فى العادات والتقاليد والفنون البدوية ، ودلالاتها الاجتماعية والتاريخية ٠

وتختلف رموز الوسم ، باختـــلاف القبائل والبطون ، وغيرها من الجماعات البـــدوية التى تتخذها شعاراً مميزاً لهـا ، فمنها ما يتكون من وحدات بسيطة ، كالخطوط الرأسية أو الأفقية ، أو المائلة ، (الى اليمين أو الى اليسار) أو الأسهم ، أو الدوائر أو المثلثـــات أو الاهلة ، أو الصلبان ومنها ما يتكون من أشكال مركبة من وحدتين أو عدة وحدات متماثلة أو متنوعة ، أو من أشـكال أخرى أكثر تعقيدا ٠

ويطلق البدو على كل من هذه الوحدات أسماء خاصة ، تعبر فى لهجـاتهم عن الاشياء التى ترمز اليها ، أو المواضع التى توسم عليها

وتختلف الرموز التى يتخذها بدو الشرق ، عن تلك التى يتخذها كل من بدو المغرب أو بدو الجنوب ٠

والمقصود ببدو الشرق أولئك الذين يقيمون فى المناطق الشرقيه من بلادنا ــ وخـــاصة فى محافظة سيناء وشمالى محافظة البـحر الاحمر ــ وتمتد أنســابهم وروابطهم القبلية عبر حدودنا الشرقية ، حيث يقيم أبناء عمومتهم فى شـــمال الجزيرة العربية ، فى الاردن ، وفلسطين ٠

ويقصد ببدو المغرب أولئـك الذين يعيشون فى المناطق الغربية ــ وخاصة فى محافظتى مطروح والوادى الجـــديد ــ وتمتد أنســابهم وروابطهم

القبلية ، عبر حدودنا الغربية حيث يقيم أبناء عمومتهم فى الاراضى الليبية .

كما يقصد ببدو الجنوب أولئك الذين يتجولون فى المناطق الجنوبية وخاصة فى محافظة أسوان وجنوبى محافظة البحر الأحمر — وتمتد أنسابهم وروابطهم القبلية عبر حدودنا الجنوبية، حيث يقيم أبناء عمومتهم فى السودان .

وسنقدم فيما يلى نماذج من وحدات الوسم المختلفة التى يغلب استخدامها بين كل من هذه الطوائف الثلاث من البدو ، مع توضيح أسمائها

وتستمد بعض هذه الوحدات أسماءها من المواضع التى توسم عليها ، مثل وحدة (الأنبور) التى توسم فى وسط سنام الجمل ، من الجهة اليمنى ، ووحدة (القناع) التى توسم أعلى الحاجبين ووحدة (الجعيبة) التى توسم أسفل الرجل اليمنى ، مرتفعة عن موازاة الركبة بنحو الشبر ووحدة (العرى) التى توسم على أحد الصدغين ، وتقابله أخرى على الصدغ الثانى ، بحيث تمتد كل منهما بين الأذن والفك الأسفل ، ووحدة (العقال) التى توسم فوق ركبة الساق الأمامية اليمنى بنحو عرض الكف ، مبتدئة من الامام ، راجعة للناحية اليمنى غير منتهية الى الخلف ، ووحدة (الشيفر) التى توسم يمين الشفة العليا.

طرق التمييز الوسمى بين القبائل :

قد تكتفى القبيلة الواحدة على اختلاف بطونها ، باتخاذ رمز موحد (مكون من وحدة أو أكثر) دون الاستعانة برموز اضافية .

الا أن الغالب أن تدخل بطون القبيلة على رمزها الأساسى المشترك ، تعديلات اضافية طفيفة ، أو تلحق بها وحدات أخرى لتمييزها . ومثال ذلك : أن قبيلة (المعازة) — وهى من قبائل المشرق — تتخذ الوحدة رقم ١٠ من الجدول الأول وسما لها . بينما يضيف (السراحون) — وهم بطن من هذه القبيلة — خطا صغيرا الى طرفه الأيمن تمييزا لهم .

وتتخذ قبيلة (القديرات) — فى المشرق — الوحدة رقم ١٣ من ذلك الجدول وسما لها بينما تضيف احدى بطونها — وهم (قديرات أبى رقيق) — الوحدة رقم ٥ اليه تمييزا لهم ، كما يضيف اليه (قديرات أبى كف) — وهم بطن آخر — اثنتين من هذه الوحدة تمييزا لهم .

وفى الوقت نفسه ، يتحرر (قديرات الصانع) — وهم بطن ثالث — من الرمز الأساسى للقبيلة الأم . ويتخذون لأنفسهم رمزا خاصا ، يتكون من ثلاث وحدات متماثلة من هذا الرمز ، يسمون اثنتين منها على الرقبة ، والثالثة على الجهة اليمنى من الصدغ .

وليس من الضرورى أن يتكون الرمز الأساسى للقبيلة من وحدة واحدة بل قد يتكون من عدة وحدات توسم فى موضع واحد من جسد الدابة، أو توزع على مواضع محددة لكل منها فى هذا الجسد . ومثال ذلك : رمز قبيلة (السعديين)— فى المشرق — الذى يتكون من الوحدات رقم ٤ ثم رقم ٥ ثم رقم ٢ من اليمين الى اليسار على التوالى وتوزع بحيث توسم الوحدة الاولى على طول الفخذ الأيسر والثانية على الفخذ الأيسر ، والثالثة وراء الأذن اليسرى .

ويتكون الرمز الاساسى لقبيلة (الحرابى) — فى المغرب — من الوحدتين رقم ١ ثم رقم ٢ من الجدول الثانى ، وتوسم الوحدة الأولى بحيث يبدأ أحد طرفيها من طرف العين اليمنى ، وينتهى الثانى عند طرف الأنف ، بينما يتجه رأس الزاوية نحو الأذن . أما الوحدة الثانية ، فتوسم فوق الوحدة الاولى .

والى جانب ذلك الرمز الاساسى ، يتخذ (العواكلة) — وهم من بطون تلك القبيلة — رمزا اضافيا لتمييزهم ، يتمثل فى الوحدات رقم ٢ ثم رقم ٣ ثم رقم ٤ مكررة ، على أن توسم الوحدة الاولى ، عند طرف الشفة العليا من الجهة اليسرى، والثانية بباطن الفخذ فوق الركبة ، والثالثة على احدى الاليتين ، والرابعة على الالية الاخرى .

ويوزع رمز قبيلة (المليكاب) — احدى قبائل العبابدة فى الجنوب — الذى يتكون من الوحدات رقم ١ ثم رقم ٣ ثم رقم ٤ من الجدول الثالث ، بحيث توسم الوحدة الاولى بين العين والأذن اليمنيين ، والثانية على صفحة العنق اليمنى ، بعيدا عن الاولى بنحو شبرين ، والثالثة يمين الشفة العليا .

الجدول الأول :

نماذج من وحدات الوسم عند بدو الشرق :

مسلسل	شكل الوحدة	اسمهـا
١	/	وتسمى الخطام
٢	\	وتسمى الحنك
٣	⊤	وتسمى المغيزل
٤	−	وتسمى المطرق
٥	ا	وتسمى القناع أو العمود
٦	،	وتسمى اللذعة
٧	V	وتسمى الشعبة
٨	○	وتسمى الخدعة
٩	△	وتسمى الزناد
١٠	∩	وتسمى الباب
١١	┌	وتسمى المحجن
١٢	C	وتسمى الهلال
١٣	+	وتسمى الصليب

وتكتفى قبيلة (الفقراء) ـ وهى من قبائل العبابدة أيضا ـ باتخاذ رمز المليكاب ماعدا وحدته الثانية .

وتتخذ قبيلة (العشابات) ـ وهى من تلك القبائل ـ رمزاً يختلف تمام الاختلاف ، اذ يتكون من الوحدات رقم ٥ ثم رقم ٧ ثم رقم ٨ وتوسم الوحدة الأولى بين العين والأذن اليمنيين والثانية من أعلى أحد الحاجبين ، الى أعلى الحاجب الآخر ، والثالثة تحت العين اليمنى .

وسائل الوسم واصوله :

يطبع الوسم عادة بواسطة الكى بقطعة من الحديد المحمى ، تحمل الرمز المميز . وفى بعض

الأحيان يتخذ (المغر) وهو تراب أحمر يكثر وجوده في الصحراء ، مادة للوسم وخاصة بالنسبة للأغنام .

وتخضع أصول الوسم لاعتبارات خاصة ، بين البدو الذين يتمتعون بقدر وافر من الوعي الديني . فيحرصون ـ عملا ببعض الأحاديث النبوية ـ ألا يسموا الغنم الا في آذانها ، ويتجنبون وسمها في وجوهها .

أما الابل والبقر فيسمونها في أصول أفخاذها ـ وهي مواضع صلبة ـ تخفيفا لآلامها ، ويفضلون ان يكون ميسم الغنم ألطف من ميسم البقر ، وميسم البقر ألطف من ميسم الابل .

الا أن هذه الاصول قلما تراعى عند الغالبية العظمى من البدو .

ولا يقتصر الوسم عادة على الدواب وحدها ، فكثيرا ما تختم رموزه على البضائع التي تحملها القوافل عبر الصحراء ، حتى اذا دهمها طارىء في الطريق أمكن التعرف على مالكها .

وقد تنحت هذه الرموز على الصخور والاحجار ، التي تميز مواضع الابار وحدود المراعي التي تستغلها القبائل ، وقبور أبنائها ، الذين يتوفون في غير ديارهم .

ومن أشهر الأحجار التي تحمل هذه الرموز، قطعة من الحجر الطباشيري لا يتجاوز طولها ذراعا واحدا ، منقوش عليها وسم قبيلة (السواركة) في شبه جزيرة سيناء . واليها ينسب الطريق المسمى (بدرب الحجر) الذي يمتد مسافة ثلاث ساعات بالهجن نحو الشمال الى قرب مدينة (رفح) .

وقد أقيم ذلك الحجر عند موضع قتل فيه منذ زمن بعيد، رجل من تلك القبيلة يسمى (المنيعي) .

وتروي المأثورات البدويه في تلك المنطقة ، قصة طريفة عن ذلك الحجر ، وظروف اقامته في ذلك الموضع . اذ يروون أن (المنيعي) هذا قد قتل أثناء مطاردة بعض فرسان الحكومة له ، عندما خرج عن طاعتها . فلما عجزوا عن اللحاق به ، سأله أحدهم عن أصل الفرس الذي يركبه، وكان فرسا أصيلا سبوقا ، فأخبره بغير الحقيقة، ونسبه الى أصل وضيع ، خوفا عليه من الحسد.

ولما كان كتم أصول الخيل الكريمة ، مما يتشاءم منه البدو ، فقد أفل سعد ذلك الفرس على الفور ، وخف جريه ، فأدركه أحد الفرسان، وقتل راكبه ، فأقام قومه ذلك الحجر في موضع قتله ، ونقشوا عليه وسم قبيلته ، ليتعظ أبناؤها بقصته .

بعض الدلالات الاجتماعية والتاريخية لرموز الوسم :

تسفر دراسة رموز الوسم ، التي تتخذها القبائل وفروعها المختلفة ، عن كثير من الدلالات الاجتماعية والتاريخية الطريفة .

فبالاضافة الى ما تحققه من اثبات ملكية الدواب وغيرها من ممتلكات البدو، وتأكيد روابط القربى بين فروع القبيلة الواحدة ، التي تتباعد ديارها ، فكثيرا ما يكون اتخاذ احدى القبائل رمزا ـ ما ـ دون غيره ، معبرا عن واقعة معينة في تاريخها .

وتكون الأقاصيص والمزاعيم التي تروى عن أسباب اتخاذ تلك الرموز ، مجموعة من أروع المأثورات البدوية ، وأمتعها .

وكثيرا ما يعد الاختلاف ألتام في رموز الوسم بين أبناء القبيلة الواحدة دليلا على انتمائهم الى أصول قبلية مختلفة، وهذا ما استند له الباحثون في اختلاف رموز الوسم التي تتخذها الجماعات الست والعشرون التي تتكون منها قبيلة (الكبابيش) احدى قبائل السودان الكبرى ، الا أن هذا الاستنتاج لا يكون صادقا دائما .

وعلى العكس من ذلك . فكثيرا ما يتخذ تشابه رموز الوسم بين القبائل المختلفة المتباعدة الديار ، دليلا على قرابتها ، وأصولها المشتركة ، ومن ذلك أن قبيلة (الجراوين) من قبائل المشرق، تعزز دعوى انتمائها الى قبيلة (بني جرى) بجزيرة العرب . باشتراك الرسم بينهما وهو

الجدول الثانـــى :

نماذج من وحدات رموز الوسم عند بدو المغرب :

مسلسل	شكل الوحـــدة	اسمهـــــــــــــا
١	∠	وتسمى الشتـــــــــــور
٢	/	وتسمى الدويمة أو الشويـــرب
٣	X	وتسمى الفويـــــــــة
٤	−	وتسمى التفنـــــــــــة
٥	[illegible]	وتسمى القويـــــــــــس
٦	[illegible]	وتسمى السمـــــــــــة
٧	[illegible]	وتسمى قايم سيـــــــــف
٨	[illegible]	وتسمى المـــــــــذرى

علامة المثلث ، الذى يسمونه (الزناد) فضلا عن تقارب اسميهما •

وبلغ من شـــهرة رموز الوسم ، التى تتخذها بعض القبـائل ، وقوة دلالاتها عليها أن أصبحت أسماؤها تطلق على هذه القبائل ذاتها •

ومن ذلك أن اسمى (الطارة) (والسوط) وهما الرمزان اللذان يتخذهما فرعان كبيران من قبيلة (الضباينة) احدى قبائل السودان ، وسمين لهما ، قد أصـبحا يطلقان على هذين الفرعين ، ولا يعرفان الا بهما •

كما يطلق اسما (القلادة) و (العرق) على فرعين آخرين من قبيلة (التعايشينة) ،السودانية، يتخذان رمزيهما ، وسمين لهما •

ومن المأثورات البدوية حول رموز الوسم ، تلك التى تدور حول أصل قبيلة (الحويطات) بالمشرق اذ يذكر الرواة أن (حويطا) جـــد تلك القبيلة ، كان من أشراف الحجاز ، وقد خرج مع قومه ذات يوم ، وهو صبى فى رحلة لهم الى مصر، فمرض فى الطريق واضطروا لتركه عند رجل فى مدينـــة (العقبة) يدعى (عطية) حتى يشـــفى ، واستأنفوا الرحيل •

ولما شفى الصبى أعجب (عطية) ــ وهو جد قبيلة العطيـات ــ بذكائه ، وضمم على الاحتفاظ به فحفر قبرا وضـــع عليه أثوابه ، ونقش عليه وسم الأشراف • فلما عاد من مصر زعم لهم أنه مات ، وأراهم القبر ، وعليه وسمهم ، فصدقوه •

وعندما شب (حويط) عـرف حقيقة أصله ، فنقش وسم قومه على حجر وضعه تحت عتبة دار

الجدول الثالث :

نماذج من وحدات رموز الوسم عند بدو الجنوب :

مسلسل	شكل الوحدة	اسمها
١	○	وتسمى الحلقة
٢	⌒	وتسمى الأبور أو القناع
٣	+	وتسمى البرشق أو جعيية أو العرى ، أو العقال
٤	—	وتسمى شيفر
٥	V	وتسمى شعبة
٦	١١	وتسمى الكريت
٧	‿	وتسمى أيضا الكريت
٨	⊤	وتسمى البدر

(عطية) فلما مات صاحبها استطاع أن يثبت ملكيته لتلك الدار ويتولى زعامة أبناء عطية ، ثم لم تلبث أن انتقلت تلك الزعامة الى أبنائه فصار (الحويطات) هم وجوه قبيلة (العطيات) الى يومنا هذا ٠

ومن المحاولات الفكهة لتفسير رموز الوسم ، ما يقال عن وسم قبيلة (القرعيب) السودانية ، وهو دائرة صغيرة في حجم قطعة النقد الفضية (الريال) وتربط هذه المحاولة ذلك التفسير بتفسير اسم القبيلة ذاتها ٠ اذ تروى احدى المأثورات البدوية أن تلك القبيلة تنسب الى رجل كان يسمى (أبا قرعة) وأنه سمى كذلك لأنه كان يحمل دائما قرعة يودع فيها نقوده لفرط حبه للمال ، فحدث أن سقطت منه تلك القرعة أثناء سفره وتحطمت ، وضاع من محتوياتها ريال واحد ، فأقسم ألا يبرح مكانه حتى يجده ، ولما ضاع جهده عبثا ، تركته القافلة ومضت ٠ أما هو فقد بر بقسمه ، وبقى فى ذلك المكان ، وتزوج من احدى بنات قبيلة (الهدندوة) فى المنطقة وأنجب منها ذرية كبيرة أصبحت مع الأيام قبيلة تحمل اسمه ٠ ولا يزال أبناء هذه القبيلة مشهورين بحرصهم وحبهم للمال حتى أنهم اتخذوا من شكل (الريال) رمزا لهم ٠

رموز الوسم عند قدماء العرب :

تعد عادة الوسم ، من أشد عادات البدو تأصلا ، وأكثرها عراقة وقدما ٠

وقد جاء فى (لسان العرب) لابن منظور أن الوسم (أثر الكى والجمع وسوم) و (وسمه وسما وسمة اذا أثر فيه بسمة وكى) و (الوسام ماوسم به البعير من ضروب الصور) • و (الميسم المكواة أو الشيء الذى توسم به الدواب ، والجمع مواسم ومياسم) وقال ابن برى (الميسم اسم للآلة التى يوسم بها ، واسم لأثر الوسم) •

وفى (صحيح البخارى) من حديث (أنس ابن مالك) رضى الله عنه ، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يسم ابل الصدقة ، لتمييزها عن غيرها •

وذكر (أبو منصور) أن العرب كانت تقول (ما نار هذه الناقة ، أى ما سمتها سميت نارا لأنها بالنار توسم) •

وكان لكل قوم منذ الجاهلية نقش خاص على ميسمهم ، يطبعونه بالنار على دوابهم ، ويتخذونه رمزا لهم •

وكانت لتلك الرموز أسماء تختلف باختلاف أشكالها ، واختلاف المواضع التى توسم فيها على أجساد الدواب •

فمن أسماء الرموز التى كانت تحمل أسماء الاشكال (المفتاح) و (المشط) و (الدلو) و (الهلال) و (الصليب) •

ومن أسماء الرموز التى كانت تحمل أسماء المواضع التى تطبع عليها ، (الخداء) و (الذراع) و (الصداغ) نسبة الى الخد والذراع والصدغ و (الحوراء) من (حور عين البعير اذا أدار حولها ميسما) و (الدمع) نسبة الى مجرى الدمع من العين •

وقد جمع الشيخ (حمزة فتح الله) فى كتابه (هداية الفهم الى بعض أنواع الوسم) الذى طبع سنة ١٨٩٥ م أسماء ثلاثة وسبعين رمزا من رموز الوسم ، وردت فى المعاجم وكتب اللغة ، وكان أكثر اعتماده على (تاج العروس) (ولسان العرب) و (المخصص) وكتاب (الروض الأنف) للعلامة أبى القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد الخثعمى المالقى السهيلى •• وأضاف الى كتابه هذا دراسة لبعض رموز الوسم عند البدو المعاصرين •

بعض الدراسات الحديثة لرموز الوسم :

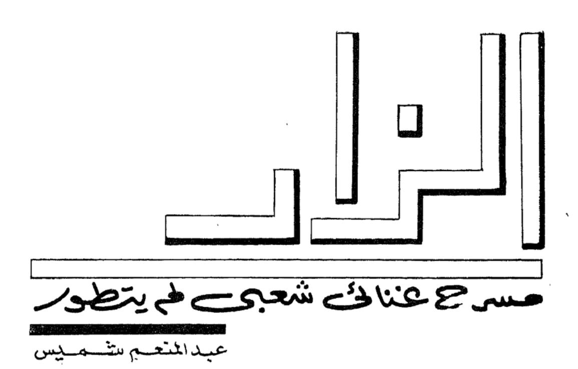
وقد قرظت مجلة (المقتطف) ذلك الكتاب فى عددها الصادر فى شهر أغسطس ١٨٩٦م وأهابت بالمؤلف أن يحاول الكشف عن مغازى تلك الرموز فى طبعة تالية ، كما نشرت تلك المجلة فى عدد شهر ديسمبر ١٩١٥ نخبة من رموز الوسم عند بدو المغرب ، التى عنى بجمعها المستر (أوريك بايتس) ضمن دراسته عن عادات البدو فى أنحاء (مرسى مطروح) فنشرتها له الجمعية الآسيوية الملكية ، مع مقارنتها بدراسات مماثلة للمستر كينج ، والدكتور ميخائيل أيوب •

ومن الدراسات الحديثة لرموز الوسم ، تلك التى أوردها الدكتور (عبد الجليل الطاهر) فى كتابه (البدو والعشائر فى البلاد العربية) (وعارف العارف) فى كتابه (تاريخ بير سبع وقبائلها) (وعبد اللطيف وأكد) فى كتابه (مريوط) (ومحمد الطيب بن أحمد ادريس الأشهب) فى كتابه (برقة العربية أمس واليوم) والدكتور (محمد عوض محمد) فى كتابه (السودان الشمالى سكانه وقبائله) •

ولم تزل رموز الوسم فى حاجة الى مزيد من اهتمام الباحثين ، فى مختلف الدول العربية • ويجب أن تتبع مرحلة جمع تلك الرموز والتعرف على أسمائها ، والجماعات البدوية التى تتخذها وسما لها • مرحلة أخرى تستهدف البحث عن دلالاتها الاجتماعية والتاريخية ، واستنباط ما قد يكون هنالك من مغاز لتشابه الرموز بين الجماعات البدوية ، التى تتباعد ديارها ، واختيار تلك الجماعات رموزا معينة دون غيرها •

ولا شك أننا سنخرج من هذه الدراسات المتشابكة الممتعة ، بكثير من الحقائق والمعلومات، التى تهم الباحثين فى المجالات التاريخية والاجتماعية واللغوية ، فضلا عن كثير من القصص والأساطير ، التى تعنى المهتمين بجمع ودراسة المأثورات الشعبية فى أنحاء العالم العربى •

ابراهيم محمد الفحام



لم نصل الى تحقيق علمى عن أصل كلمة (الزار) ، فقد قيل انها نسبه الى بلدة (زارا) احدى بلدان شمال ايران ، وقيل انها منسوبه الى (زار)احدى قرى جزيرة العرب شرقى اليمامة • كما قيل انها مشتقه من (الزيارة) أى قدوم الأسياد فى الحضرة ، لتحل مكان الشياطين التى تلبس اجساد المصابات من النساء •

وقد ثارت حول الزار مناقشات فى الجيل الماضى • واعتبره المصلحون الاجتماعيون من الأمراض الخطيرة التى تقوض دعائم المجتمع المصرى • ونشرت مقالات وكتب عن مضار الزار • وكانت النظرة الاصلاحية فى ذلك الوقت ترى أن أضرار الزار تكمن فى أمرين • أولهما : السفه فى الانفاق بغير طائل ، ارضاء لطائفة من صاحبات الدجل والشعوذة ممن يطلق عليهن اسم شيخة الزار أو الكودية : وثانيهما : مالوحظ فى بعض الأحوال من استخدام حفلات الزار بطريقة سرية لأعمال منافية للآداب العامة • حتى أن بعض هذه الحفلات كانت تقام من أجل التهتك والعربدة •

ولم يلتفت أحد الى الزار كلون من ألوان الفن الشعبى ، كان يمكن أن يتطور تمثيلا وغناء ولحنا وموسيقى ليشكل نوعا من أنواع المسرح الغنائى • وقد جنى الجانب الاجتماعى فى الزار على الجانب الفنى حتى أسقطه من الحياة المصرية ، ثم أسرعت حياة التقدم العصرى ، وتشابكت خيوطها ، وتعقدت وسائلها ، حتى أصبح الزار فى حياتنا اليوم من المرديات •

وصف حفلة الزار

وقبل ان نتحدث عن الزار من وجهة نظر الفن الشعبى ، اقدم للقارىء صورة لحفله زار كتبتها احدى شهيرات الكاتبات فى الجيل الماضى ، وهى السيدة زينب فواز ، فقد نشرت هده الكاتبة مقالا فريدا عن الزار ، واستطاعت لأنها سيدة ـ أن ترى كل ما يدور فى الحفلة التى حضرتها ، لان الكوديات كن يمنعن وجود الذكور فى هذه الحفلات •

قالت السيدة زينب فواز فى مقالها الذى نشر عام ١٨٩٣ بجريدة النيل :

« توجد طائفة من النساء يسمونهن الكوديات هن اللواتى يعملن الزار ، وهؤلاء أفظع وأشنع من طائفة الدجالين ، اذ هن دجالات أيضا ، ولهن أفعال تشمئز منها النفوس ، وتقشعر منها الأبدان • وأما النساء اللواتى على شاكلتهن فيكدن أن يعبدنهن لعظم مايزخرفن لهن من القول حتى يدخلن فى اعتقادهن أنه لو تكلمت احدى

ان المنهج الذى يسير عليه الكاتب يعتمد على الممارسة الحية ، وتدوينها على الأساس العلمى • ولقد سبق أن درست ظاهرة «الزار» من الناحيتين الاجتماعية والنفسية • ولكن الكاتب يعالج ((الزار)) من زاوية اخرى وهى ارتباط بعض الممارسات الطقوسية بالدراما والمسرح ، وهو يريد أن يثبت وجود الدراما الشعبيه فى البيئات العربية بصفة عامه ، والبيئة المصرية بصفة خاصة • ومن أجل ذاك وزع النص توزيعا حواريا وغنائيا • وبقيت مسألة تحتاج الى بحث تكميلى ، وهى محاولة الكشف عن المواطن الأولى لهذه الظاهرة التى تستوعب الكلمة والنغمة والحركة والايقاع والمادة المشكلة ، وتقوم بوظائف نفسية وفنية فى وقت واحد

النساء فى محلها لسمعت الكوديه وهى فى منزلها • وذلك بسبب الشيخ أو العفريت الذى على الكودية فانه ينقل الكلام الى مريدته • وبهذا السبب لا تقدر أن تتكلم ، ولا اذا طلبت الكودية شيئا تقدر أن تخالفها لئلا يغضب عليها الشيخ الكبير الذى كل العفاريت تحت حكمه • فتأتى حينئذ الى زوجها بالرقة أو بالعنف فان قدرت على سلب شىء منه والا التزمت بأن تبيع شيئا مما تملكه • وتسدد طلبات الكودية بأيه طريقة كانت • وأما اذا اقترحت على احداهن عمل الزار فانها لا تقل كلفة مصاريفه عن العشرين أو الثلاثين جنيها فضلا عن المصاغ والحلى والملبوسات الثمينة التى تقترحها عليها الكوديه بدعوى أن العفريت جاءها فى الرؤيا وطلب منها ما هو كذا وكذا فتلتزم أن توفى بالطلب خوفا من أن يعاكسها ويوقعها فى المرض •

وها أنا أشرح لحضرات القراء الكرام مارأيته رؤية العين ، وهو أنه دعتنى ذات يوم احدى صديقاتى أن أحضر عندها فى يوم كذا لأنها ستعمل الزار ، وكنت فى أشد الشوق لرؤيته لانى لم أكن رأيته قبلها ابدا ، بل كنت أسمع به فقط • فلما دخلت ذلك المحل وجدت فسحة متسعة مفروشة بالبساط ، وفى جوانبها الفرش مطروح على الأرض بدون أن يكون شىء منه مرتفعا عن شىء ، وذلك احتراما للكوديات اللواتى لا يتسنى لهن أن يرتفين على الأسرة ، ولا يجوز لأحد أن يكون مرتفعا فوقهن ، ذلك اطاعه لأمر الدين • اذ اعتقادهن أن الذى يعملنه هو فى نص الشريعة ، وذلك ناشىء من جهل النساء وعدم اطلاعهن على الحقائق ، اذ أنهن لا يعرفن من أمر الدين شيئا سوى أسماء الأولياء مثل السيد البدوى والرفاعى والبيومى والمتولى ومثل هذه الأسماء • فاذا حصل لاحداهن أدنى مرض أوهمتها الكودية أن سيحضر عليها السيد البدوى أو أى اسم من هذه الأسماء ، ولا يخفى على العاقل ما للوهم من التأثير على احساسات الانسان ، فتتبرك بها النساء ، ويأتينها من كل جانب ، ويعددن احترامها ممن أعظم شروط الديانة ، لأجل أنها يسكن فى جسمها الطاهر السيد البدوى أو الشيخ محمد أو غيره من الأولياء • وهذه نتيجة الجهل الذى هو من عدم تربية البنات •

ولما استقر بنا الجلوس قامت الكوديا ووضعت كرسيا فى وسط المجلس ، وأجلست عليه صاحبة المنزل التى نحن فى ضيافتها ، وأحضرت فرختين وديكا ، وربطت ارجلهما ، ووضعت الديك على رأسها ، والفرختين على أكتافها ، وصارت تتلو قراءتهن المعهودة ، وتنشد

الأناشيد ، والفراخ لخوفها تقابل انشادهن بالصراخ والزعيق حتى ارتج ذلك المحل ، وجميع الجالسات يمسحن وجوههن ، ويقلن : «

دستور يا أسياد .. مدد يا أهل الله .. نظره يا أسيادى »

وهى تتلو . وفى يدها الدف الذى يسمونه البنديز فى عرف أهل الطريقة ، ثم صارت تضرب عليه ، وتأتى بالأناشيد التى على تلك الطريقة ، حتى اذا فرغت من ذلك . أنزلت الديك والفرختين ، وخرجت الى صحن الدار ، وأحضرت كبشا من أحسن الموجود ، وأمرت بذبحه ، فلما نحر أحضرت طبقا واستلقت فيه الدم ، وأمرت الست أن تشرب من ذلك الدم ، وتدهن أعضاءها ، ففعلت ذلك ، ونحن كلنا ننظر الى شىء تقشعر منه الجلود ، وتشمئز منه النفوس الأبية ، اذ نحن نعلم أن الدم محرم كالميتة ولحم الخنزير ، ولما فرغن من تلك الفعلة الشنعاء ، احتطن بها ، فى أيديهن الدفوف والصنوج ، وأدخلنها بالاحتفالات العظيمة التى ما أظن أنها نالتها حين زواجها ، وهى ملطخة بالدماء ، عوضا عن حلة الزفاف الى أن أجلسنها أمام محل الكوديا واتباعها ، فجلسن كل منهن فى محلها والسيدات المدعوات أيضا جلسن ، وانتظم المجلس ، وجىء بالقهوة ، وأخذن الراحة قدر نصف ساعة . ثم مسكن الدفوف ، وضربن ضربا مزعجا مع الانشاد المدهش ، والست راكعة أمام الضاربات ، منكسة رأسها الى الأرض ، الى أن جاءت احداهن ومعها بقجة فيها بدلة من ملابس الرجال ، وهى عباءة مزركشة بالقصب على أحسن ما يكون وألبستها ، وأخرجت ملاءة من الحرير الهندى مشغولة أطرافها بالفضة ، وطربوش مكلل باللؤلؤ ، وأخرجت لها سيفا وخنجرا ملبسين بالفضة ، فتقلدت بالسيف ، ومسكت الخنجر بيدها ، ووقفت تتمايل فى وسط ذلك الجمع العظيم ، والآلات تضرب ، ثم انتفضت وقالت :

ـ السلام عليكم

فقيل لها :

ـ أهلا وسهلا .. مين أنت ؟

فقالت :

ـ أنا الشيخ عبد السلام

ثم ضربن لها على الطريقة المعتاد عليها الشيخ عبد السلام . فرقصت رقصا يعجب ويطرب ، حتى اذا فرغ الدور ، قامت زعيمة القوم (الكوديا) وكسبتها ، وبذلك انصرف الشيخ عبد السلام الى حال سبيله .

ثم حضرت زوجته واسمها السيدة رقية ، ودخلت فى جسم المرأة التى قالت (السلام عليكم يا ستات) بصوت رفيع عليه آثار التصنع ، فسلمت على الجميع وطلب الملبوس والحلى ، فاحضرت لها سبع بدل من الحرير لكل بدله لون، وكلها مزركشة بالقصب ، وعلى كل بدلة قطعة من البرنجك (قماش رقيق من الحرير) بلون البدلة يسمونها (الطرحة) وعلى أطرافها الخيريات الذهب ، وأحضرن لها المصاغ من أطواق وأساور وخلاخل وكرادين ومعاضد وخواتم كبار خلاف الخواتم المعتادة وآحجبة وغير ذلك ، فدققن لها على السبع طرائق ، وكل طريقة تلبس لها بدلة ، وصنفا من الحلى ، وفى أثناء ذلك قامت بعض المدعوات ورقصن معها ، وكلهن لا تقل ملابسهن ومصاغهن عما وصفت . والفقيرات مصاغهن فضة ، ولو أحصينا أثمان ما فى ذلك المحل لزادت عن السبعمائة جنيه من حلى وحلل وغيره .

ولما فرغن من ذلك ، انصرفت الست زوجة الشيخ عبد السلام بعد أن ودعت الجميع .

ثم ان ابن الشيخ عبد السلام الصغير حضر، ولبس جسم المرأة ، وحينئذ تغيرت أحوالها ، ورجعت الى حال الطفولية ، وقعدت فى الأرض تلعب كالأطفال ، ولكن التصنع ظاهر . فعملن لها الطريقة التى اعتادت عليهاوهى تنط كنط الأطفال ، حتى فرغت الطريقة ، ثم انصرف عنها الى أمه .

وحضر بعده العبد واسمه مرجان ، وتكلم بلسان كلسان العبيد ، ورقص على الطريقة التى اعتاد عليها ، ثم انصرف هو ، وجاءت الجارية زوجته فحلت جسمها ، ووقفت فى وسط المرسح ، وصرخت صراخا مزعجا يشوش الأفكار ، ويرعب القلوب وقالت :

ـ لا أطبخ الا بالمغرفة الفضة ، ولا أمسك الا الجندرة الفضة ، وان لم تحضروها لى ، فسوف أعميها ، والقى عليها المرض ، ولا أتركها تقوم من الأرض .

فقامت السيدات من كل جانب ، واحتطن بها ، وكل منهن يقبل يديها ، ويستسمحنها لتعفو عنها ، وهي لا تزداد الا جماحا ونفورا ، حتى قامت الكوديا الكبيرة ، وتعهدت لها أنها فى الأسبوع الآتى تستحضر لها ذلك .

ثم بعد ذلك أعد الطعام ، وقامت السيدة صاحبة الزار ، تحيي الضيوف بكل أنس ولطف وانسانية ورقة على غاية ما ينبغى .

وهذا الوصف الذى قدمته لنا السيدة زينب فواز انما هو وصف لحفلة زار تمتاز بالاحتشام الكامل ، وهو وصف دقيق للمعالم الاساسيه فى حفله زار تقليديه رغم خلوه من تفصيلات كثيره لم تقف عندها الكاتبة ، فقد كان هدفها من الكتابة هو البحث الاجتماعى لا النظرة الفنية .

ولم نجد فى النصوص التى نشرت عن وصف الزار خيرا من هذا النص فى التصوير ، فقد كان الكتاب يكتبون دائما من وجهة النظر الاجتماعية، ولا يلتفتون الى ما نحاوله اليوم من دراسة للفن الشعبى بعيدا عن نقائصه الخلقية . أو ما ندعو اليه من الافادة الفنية الخالصة من هذه النصوص الشعبية التى يمكن أن تسهم فى اقامة مسرح شعبى مصرى متطور .

طبيبان يقفان ضد الزار

وفى جو المخالفه لفكرة الزار ، ظهر طبيبان مصريان قادا حمله علميه ، كان لها أثرها البالغ فى القضاء على هذا اللون من الفن الشعبى .

وكان أولهما الدكتور عبد الرحمن اسماعيل الذى تزعم مقاومة الخرافات فى المجتمع المصرى ، وقدم بحثا هاما فى مؤتمر المستشرقين العاشر الذى عقد فى جنيف خلال شهر سبتمبر عام ١٨٩٤ ، كان عنوانه (طب الركة) ، ثم استمر هذا الطبيب يفسر بالعلم كل الظواهر الخرافية ، التى كانت سائدة فى المجتمع المصرى . وكان بارعا فى تفسير هذه الظواهر وردها الى أصول علمية أحيانا ، أو رفضها ـ بالعلم أيضا ـ وايجاد بديل لها من الطب الحديث .

وقد يكون مفهوما أن يقود طبيب مصرى حملة ضد الخرافات والأوهام فى الطب والعلاج، ولكن الدكتور عبد الرحمن اسماعيل تعدى هذه المرحلة حين نشر بعض آرائه ، وبدأ يدخل فى حياة المجتمع كمصلح اجتماعى على طريقة أهل عصره من دعاة الاصلاح فى مجتمع مغلق ، تحكمه التقاليد والعادات الشرقية ، وتغلق فيه الأبواب على الحريم .

وحين تحدث عن الزار من وجهة نظره الطبية والاجتماعية قال :

« قد أخذت المعالجة بالزار بعض الشهرة يوم عضدها جماعه فى أوروبا ، ولكن انجلت الحقيقة عن أن الذين تشبهوا بعجائز مصر انما يريدون الاتيان بشىء جديد غريب حتى يقبل عليهم القوم ، وقد شدد النكير عليهم جماعة العلم بأوروبا حتى عادوا عن غيهم وهم صاغرون .

ولئن صدقنا بأن للمعادن تأثيرا على أمراض الأعصاب ، فمن الممكن أن الأطباء يجرون هذه الأعمال بطريق لا يخل بالآداب ، ويمزق سياج الحشمه كما نراه ، سيما اذا عرفنا أن الكوديات غالبا ممن يسهلن طرق اجتماع الجنسين ، ويذللن المصاعب فى سبيل الوصول الى الفساد بطريق جبرى ربما صيرنه أحيانا من ضمن الزار أو بأمر الشيخ » .

أما الطبيب الآخر فانه لم يكتف ببيان وجهة نظره الأخلاقيه فى فقرة قصيرة ، بل انه الف رسالة خاصة عن الزار ربط فيها بين الطب والأخلاق والمجتمع والتقاليد ، وتزعم حركة مناوئة للزار ، وهو الدكتور محمد جاهين زميل الدكتور عبد الرحمن اسماعيل .

اشترك هذان الطبيبان فى حملة عنيفة ضد الزار ، وكانت أمامهما صوره قاتمة عن الفساد الخلقى الذى يحدث أحيانا فى هذه الحفلات المغلقة ، وليس لنا أن ننكر هذا الفساد الذى دفع اليه مجتمع شرقى مغلق . ولكن الذى ننكره على الطبيبين هو أنهما أخضعا العلم لظاهرة شرقية كانت من سمات المجتمع ، ولم يفسرا الحقيقة العلمية المجردة التى يمكن أن يؤدى اليها الزار بكل طقوسه وموسيقاه وجوه فى شفاء بعض الأمراض النفسية .

لقد اتفق الطبيبان على أن بعض الأطباء فى أوربا رأوا فى حفله الزار رأيا يخالف ما ذهبنا اليه ، وان هذه الحفلة التى شهدها بعض الأطباء الأوروبيين ممن زاروا مصر ، وسمع عنها آخرون، هى من وسائل العلاج مما تأكد بعد سنوات طويلة ، حتى أن بعض أطباء أوروبا قرروا أن الموسيقى لها أثر فى نفوس البشر ، ونصحوا أصحاب المصانع الكبرى بأن يبعثوا ألحان المشاهير من الموسيقيين للعمال أثناء العمل حتى يزيد انتاجهم .

وهذه النظرة ليست جديدة فى الثقافة العربية ، فقد اشتهر الفارابى الفيلسوف المسلم

بأنه كان يضع فى الألحان ما يوقظ ، ويجعل فى الأنغام ما يبعث على النوم • ومنها ما يبكى ، ومنها ما يضحك •

ولذلك فاننى اعتقد ان النظرة الى حفلات الزار من جانب واحد كانت نظرة ضيقه • ولو أن دعاه الاصلاح طالبوا بجعل حفلات الزار مفتوحة لأ مغلقة ، لامتنع النساء ، ولكان ذلك أجدى • ولكن كيف كان فى استطاعتهم ذلك بينما قضية السفور والحجاب ذاتها كانت فى أوجها ، وبينما كان المجتمع المصرى يعيش فى صراع الأفكار الداعية الى تحرير المرأة •

لم يستطع الطبيبان أن يبحثا موضوع الزار بحثا علميا مجردا ، بل انهما اعترفا بانهما لم يشاهدا حفله زار ، ولكنهما لتبا عن الزار بالسماع لكل ما كان يقال عنه • ولم يكن الموضوع هو الخير والشر ، ومحاولة الفصل بينهما ، ولكنه كان موضوع تقييم هذه الحفلات من الناحية العلمية المجردة ، خاصة وان من تصدى لها كانا من الأطباء المرموقين فى عصرهما •

كاتب يؤلف قصة

وهناك وجهه نظر أخرى لا علاقه لها بالأخلافيات، ولكنها ترتبط بالاوضاع الاجتماعيه، وكان بطلها مترجما فى ديوان الأوقاف هو (محمد حلمى زين الدين) الدى الف روايه سماها (مضار الزار) ، وهى قصة طويلة حكى فيها مؤلفها مأساة سيدة مريضة استسلمت لشيخة الزار ، ولم يفد العلاج ، ثم توفيت السيدة •

وقد كتب المؤلف على صدر كتابه حكمة تقول :

ثلاثه تشقى بها الدار •• العرس والمآتم والزار

وكانت وجهة نظره اقتصادية ، لأن اسراف المصريين فى الأعراس والمآتم وحفلات الزار كان معروفا ، ورغم محاولة الكاتب صياغة قصته من أجل هذا الهدف ، فانه لمح لحادثة وقعت فى الاسكندرية ودفعته الى الكتابة ، وكانت الحادثة عملا مشينا ضبط فى احدى حفلات الزار •

وفى هذه الرواية تفصيلات هامة ذكرها المؤلف ، وأهملتها السيدة زينب فواز • ومن هذه التفصيلات أن الكوديا تطلب دجاجات بيضاء لا يشوب بياضها شائبة أى (فراخ ما فيهاش اشاره) ، وأنها تذبح عددا فرديا من هذه الدجاجات وتسلمها الى احدى تابعاتها وتطلب منها أن تلقيها فى النيل ، ولا شك فى أن التابعة لن تلقى الدجاجات فى النيل بل انها تحملها الى بيت الكوديا •

كما ذكر المؤلف بعض المصطلحات الهامة ، فان السيدة المريضة تسمى عند الكوديات باسم (المريوحة) ، كما أن الكوديا اذا عجزت عن شقاء المريضة فانها تأخذ قطعة صغيرة من ملابسها تسمى (الأتر) وتربطها على مسمار من مسامير (باب زويلة) حتى اذا مر الشيخ هناك فى طريقه الى صلاة الفجر فى أحد المساجد الشهيرة بهذا الحى تعلق (ريحه) بهذا (الأتر) فتشفى المريضة المريوحة من مرضها •

ان القصة التى كتبها (محمد حلمى زين الدين) مع ركاكتها ، تدل على الاتجاه العام الدى اتجه اليه الكتاب والباحثون فى الجيل الماضى لمقاومة الزار ، فقد طبعت هذه القصة عام ١٩٠٣ فى مطبعة ديوان عموم الأوقاف ، مما يدلنا على مشاركة الدولة نفسها فى محاربة الزار عن طريق الاقناع •

حفلة الزار •• فن شعبى عظيم

ورغم كل الاعتراضات التى ذكرناها ، فاننا نعتقد ان حفله الزار من الفنون الشعبية التى اندثرت ، ولم نفد من جوانبها المسرحية أو الموسيقية • والنص الذى نقدمه للقارىء عن حفلة زار تقليدية انما هو نص مسرحى شعرى منغم • كانت تؤديه فرقة كاملة تتزعمها الكوديا ومعها سيدات مدربات على دق الدفوف والصنوج وعلى الغناء والتنغيم • بل انهن كن مدربات أيضا على فن الاخراج المسرحى •

وهذا النص مسرحية غنائية كاملة (١) تقدمها قبل أن نحلل موضوعها •

---

(١) يلاحظ أن هذا النص يخالف فى أوصافه النص الذى تحدثت عنه السيدة زينب فواز فى مقالها عن الزار ، ومن الطبيعى أن تختلف مثل هذه النصوص المروية عن الادب الشعبى .

النص الكامل لحفلة الزار

(الفصل الأول)

فاتحة الحفلة : الصلاة عليه ·· صلوا عليه ··
النبى العربى ·· صلوا عليه

السيد الكبير : مامه الهدى آه يامامه
بدر التمام يا محمد
نصبوا الكراسى لمامه
آدم شمع مامه
ياالله السماح ·· آه يامامه
يا لله الهدى ·· آه يامامه
صاحب العوايد مامه
صاحب الدبايح مامه
طَلعم اسمك يامامه
نصبوا الميدان على مامه ، وحياتك يايوسيه
نصبوا الميدان آه يامامه ، وحياتك يايوسيه
نصبوا الميدان ودبايحه ، وحياتك يايوسيه
نصبوا الميدان وعوايده ، وحياتك يايوسيه

ابن السيد الكبير : آه يازهر الورد يامامه
وعلى البستان يايوسيه
آه يازهر الورد يامامه
وعلى البستان يايوسيه
أحب مامه وعلى البستان يايوسيه

أخت مامه : (مستغيثه) ·· نصبوا الميدان على مامه
مرحبا بك يايوسيه
لابس الكوفيه والعقال يايوسيه
مدلع ياسلام والشمع شمعك ياسلام

(مستغيثة) ·· ودوا وديه
ست عظيمه ·· ودوا وديه
ست كبيرة ·· ودوا وديه
ست بملايه ·· ودوا وديه
ست كبيرة ·· ودوا وديه
مرحبا بها ·· ودوا وديه
ودبايحك ·· ودوا وديه
وعوايدك ·· ودوا وديه

يوسيه : واديه واديه
على بيت مامه وادى واديه
غنى وغنوا له رومنجدى
ومرومه فى طوله رومنجدى
فى حلاوة عيونه رومنجدى
حلو المطايا ياسيه

يالابس المطايا ياسيه
زرعك على السيل والمطر ياسيه

أخت يوسيه : سلامى على أم غلام
يامرحبا بأم غلام
أول سلامى على أم غلام
يا مرحبا بأم غلام
ردوا السلام على أم الغلام
آيواى وأييه
أخت يوسيه يا أم الغلام
يابنت مامه ياأم الغلام
مامه أبوكى يا أم الغلام
يوسيه أخوكى يا أم الغلام ·· ياأم الغلام
والعفو منك ياأم الغلام
بينى برهانك ياأم الغلام
واشفىعيانك ياأم الغلام
راخية اللتام ياأم الغلام



العفو منك يا أم الغلام
والطبل طبلك يا أم الغلام
أيواى وأبيه
والليلة ليلتك يا أ م الغلام
أيواى وأبيه

دير بلاله (وزير مامه) : دير بلاله ياوزير مامه
مستغيثة أم مامه

آخت الوزير : جيته ممايه ، لابسه الملايه
مرحبا وياية
مرومه برهانك
يامرومه ٠٠ ياهوه

سيد مصرى : ارضهم يا سيدى يا الله
الرضا وعبايتك يا سيدى يا الله
الرضا وعوايدك يا سيدى يا الله
الرضا ودبايحك يا سيدى يا الله
الرضا سيد عظيم يا سيدى يا الله الرضا

واحدة من الكورس (نتوجه الى السيد المصرى) :
بنى مامه ياهوه
يابنى مامه سلطان
يا بنى مامه ويرجى فيه الرضا

الأول يابنى مامه
وشمعك وعوايدك يابنى مامه

أخرى من الكورس (نتوجه الى السيد المصرى) :
العب يا سلطان فى بيت الغلام
فرحك يا سلطان
شمعك يا سلطان فى بيت الغلام
دبايحك يا سلطان فى بيت الغلام
ليلتك يا عجبان فى بيت الغلام

اخت السيد المصرى : يا أم الورايد وردى
عقبال نهارك والعبى وادى
شمعك آيد وردى
عقبال دبايحك وردى
ست عظيمة وردى
ست كبيرة وردى

ممونه : مرحبا ياممونه
ممونه ٠٠ شمعك يا ممونه
العفو يا ممونه
ليلتك ياممونه زبده ومدهونه
يا ممونه عتر ومدهونه
يا ممونه يا وردى ولابسه الزعفرانى

ودبايحك ولبس الزعفرانى
وشمعك ولبس الزعفرانى

روم نجد : روم نجد أشطح واتمايل
ياروم نجد
يا لابس سيفك ، يامحيى ضيفك
يا روم نجد
ياسيه مدلع فى الميدان
لابس عبايه فى الميدان
مكحل عيونه ، وراخى شعوره ، ياسلام

اخت روم نجد : رمانك يا مرومه يا هوه
كرسيك فى الجنينة نصبوه
أخوكى روم نجد ندهوه
رمانك يا مرومه طاب
وكلوامنه الاحباب
كباشك كبير دبحوه
شمعك أهم وقدوه
واسمك أهم ندهوه

السودانى : موالى يا موالى
يا أبو العباس يا سلطان الرجالى
يا حامى الرجالى
يا ورى بيه يا مرحبا بك
يا ورى بيه يا مرحبا
يا لابس الياقة والكوفية على العبا
مرحبا بك يا ورى بيه مرحبا بك
مكه بلادى والحبش منزلى
مكه بلادى والسوان منزلى
اشطح يا رين وهات رينه
يا هوانم يا أولاد الحبش مرحبتين
يا أولاد الحبش ، حبشيه وجيه من الحبش

سفينة (أخت سلطان بحرية) :
الصلا على النبى يا ماشاء الله
سلطان بحريه يا ماشا الله
سفينة البحر عوامه
تضحك وتلعب فى البحر عوامه
سمكه بتلعب فى البحر عوامه

ولاج (عبد سفينة) : ولاج يا ولاج
مرحبا يا عبيد الاسياد
يا الا ريعه وتوابهم
الرفاعى معهم والكيلانى معهم
والسيد معهم والدسوقى معهم
يا أبو محمود يا حنفى ، وقاضى الحقيقة
سيدى على

والمتبولى أبو خليل ، وأبو العلا حامى القنديل
والطشطوشى والشعراوى والعشماوى
والأنبيا والأوليا والست عيشه النبويه
والامامين ، وما بينهم السادات الأهليه
والسادات البكريه والسادات الوفائيه

(يتغير النغم الموسيقى ويلعب ولاج دورا آخر)

دلكتك يا دلوكه
يا مرحبا بالدلوكه
وآدى لعب الدلوكه
عدى البحر على دراعه
طلع النخله بدماغه
يا فارس بين اخواته
العب يا رنجه
يا مامه كته ، ولاج سته
شمعه فى ايده ولاج سيده
شمعه فى ايده
مرحب يادنجه
فرحك يادنجه ، اسمه يادنجه
العب فى الملعب
يا غالى حبشى ولا سودانى
ولاج ·· مامه قدامى
ولاج يا سيه يا غالى
ولاج روم نجد قدامى
مرحبا بك يا غالى
العفو منك يا غالى
من الصعيد الجوانى

أم ولاج :

وبابى سالكينه
يا سكان بورنو ، سلاطين بورنو ، ساكنين بورنو
ترنجه مكانك فين
ياترنجه مكانك فين
يا أم الولاج مكانك فين

العربان : عرب العربان يا زين عرب الهلاليه

عرب العربان يا زين وأبايعهم سنويه
يا أخت العربى يا دليله
يا أخت العربى يا سليمه
يا أخت العربى يا وزيره
على الفللى ندهو لمامه
على الفللى صاحب العاده
يا شريف مامه يا صاحب العاده
يا صاحب الشمعه يا صاحب البركه
يا صاحب الليله

أخت العربان : شجر الغلام يا نصاره هيه

يا شجر الغلام ارضى عليه
شجر الغلام ست عظيمه
شجر الغلام صاحبة عاده
شجر الغلام ارضى عليه

سيد نجد : روم نجدى ودوا وديه

صاحب العاده ودوا وديه
ودبايحه ودوا وديه
روم نجدى
سيب عينى وامسك غيرى
يا روم نجدى

عويشة المغربية : يا عويشه لله يا مغربيه

يا عويشه لله عقبال يومك
حلق عويشه على الخد نادى
حزام عويشه على الخصر ليه
خلخال عويشه رنه برنه
يا عويشه لله يا مغربيه
يا عويشه لله ارضى عليه
يا عويشه لله من الغرب جايه
يا عويشه لله ارضى عليه
من تونس جايه ·· من مكه جايه
من غرب جايه ·· وست عظيمه

المغربى : شى لله يا عبد القادر

يا قدرك يا كيلانى
أدركنا يا أبا صالح يا ظريف المعانى
عبد القادر أدركنا ، من الشرك خلصنا
يا صاحب الوادى اسعى
صاحب الشربه الربانى عبد القادر فى الحضره
متعمم عمه خضره
شى لله رب القدره
يا صاحب الوادى اسعى
صاحب الشربه الربانى ، عبد القادر يامنصان
ياماله شربه وبرهان
يكشف على السقيم عيان
صاحب الشربه الربانى
عبد القادر قال ياهوه
يا صاحب الطريق خيوه
صاحب الشربه الربانى

وينتهى الفصل الأول من المسرحية ، ثم يبدأ الفصل الثانى الذى كانوا يطلقون عليه اسم (زفة الخروف) ، وهو فصل قصير فى كلماته ، ولكنه طويل فى طقوسه ، ويدور على الوجه التالى :

زفه الخروف

قبل ذبح الخروف : يا شمع الليل واديه
قادوا شمعك على العدا
نصبوا الميدان على مامه
هب النسيم على ياسيه
واداى يا سلام على مامه
سلام على روم نجدى سلام

بعد ذبح الخروف : سلام سلام عافيه وبرهان
سلام سلام على فرحه سلام
افرح بالدم يا منزوه
العب بالدم يا منزوه

وقت الأكل : سفره وداده يا أسيادى
عقبال العاده سفره وداده يا أصحاب العاده
يا مرحبا يا مرحبا بروم نجدى
يامرحبا يامرحبا بالسيد
يا مرحبا فى مرحبا يا عريس يا جديد
يا مرحبا يا مرحبا ايش ما طلبت نجيب
يا مرحبا

المنجرة (بعد الأكل) اتكلنا على الله والنبى
الفاتحة لعمر وعثمان وعلى
والعشره الكرام المتدركين بكل ولى
والحجرة وطايفين بالحجرة
وملوك السما وملوك الأرض والشهدا
والصالحين واللى انقفل عليهم الدرب
وملوك البر وملوك البحر واخوانا
يجعلهم راضيين عنا بالرضا والسماح
وأهل السماح يا أسيادى كانت ملاح
الفاتحة لستى سفينه وسيدى محمد الغواص
الفاتحه لستى سفينه ، صاحبة الليله العظيمه ، وصاحبة الواجبه العظيمه
الفاتحه لسكان الغرب عويشه لله
ويوسف ، وروم نجدى ورومى والسادات البكريه
والخضر والياس وأبو العباس المرسى
الفاتحة لسيادة ريمه سلطان الحبش
وكمان الفاتحة لسلطان الحبش كبير مع صغير
شى لله ٠٠ لهم الفاتحه

وبعد انتهاء طقوس البخور ، تدور أقداح القهوة ، ثم يبدأ بعدها الفصل الثالث من المسرحية ، داخل جو دينى يبدأ بكلمات قصيرة يسمونها (التوحيد) ، وتردد على أنغام الطبول ، وهذه الكلمات هى

يا اللى قريت الهجايه والألف والميم
ياهلترى ربنا قبل آدم كان يخاطب مين
ذاته تخاطب صفاته ٠٠ والحق بالتمكين

وبعد هذا الفاصل القصير الذى يغنى على أنغام الموال ، تبدأ المدائح

المديح الأول : يا أهل طيبه أنا لى عندكم واحد
كامل مكمل مازيوش ولا واحد
طلبت منه الشفاعه فى نهار واحد
قال وعزة ربى وجلاله ما افوت من امتى ولا واحد
يعنى يصيب ايه ان مدحتوا النبى الهادى
يشفع لنا من نار جهنم حطبها وقادى
يشاور عليها ٠٠ يصبح شررها نادى
محمد الزين لما شق فى الجنه
داس على البساط وقال له الحق اتملا
مكتوب على خد النبى حبيبى شامة وفيه جنه
ان شافها المتقى عقله الزكى انجنا
يابو عيون سود يانبى وخدود لماعين
يوم القيامه يا حبيبى يشفع لنا غير جنابك مين
وسر سورة تبارك فيها حرف من ياسين
تخلى بالك معايه فى يوم الشيل لما أعين

مديح صعيدى : والنبى صلم عليه
نبى عربى صلم عليه
أفضل الصلاة عليه
جد الحسين صلم عليه
والعنكبوت عشش عليه

الرمل سبح بين يديه
رب العباد صلى عليه
نبى عربى صلم عليه

مديح مصرى : قلبى يحب النبى واللى يصلى عليه
قلبى يحب المصطفى ألفين صلا عليه
الشمس ويا القمر يسلموا عليه
النخلة انجضعت للنبى رب العباد صلى عليه
قلبى يحب المصطفى واللى يصلى عليه

مديح للسيده زينب : يا بنت بنت النبى جالك هزيل عيان
وقلبه مولع وطالب من الكريم احسان
وحق سورة ألم نشرح مع الرحمن
نظره بعين الرضا لاجل النبى العدنان

مديح السيد البدوى : السيد الجيد اللى دخل طنطا ملاها نور

وجت له الاجازة من اللى فج منه النور
وحق سورة تبارك والضحى والنور
توابع السيد همه اللى عليهم نور

مديح الدسوقى : يا سيدى يا أبو العنين
يادسوقى لك نوبه وأبوك نوبه
ولكم صواوين عل البرين منصوبه
يا لى حميت أمك وهيه بنت مخطوبه ٠

وقد تستمر هنا المدائح التى توجه الى أولياء الله المشهورين ، وهو باب مفتوح لا نهاية له ، وبانتهاء المدائح تنتهى المسرحية كلها ، وينفض السامر ٠

نظرة الى المسرحية الشعبية

بعد هذا العرض لقصة الزار ، وتقديم النص الفولكلورى الكامل لهذه المسرحية الشعبية التى وصلت الى رحلة النضج الفنى عن طريق الممارسة الفنية المتعمقة المتأنية ، أحب أن أقدم تحليلا بسيطا لبعض جوانبها ٠

أولا ـ النص وملامحه

من الواضح أن نص المسرحية يحوى بعض الألفاظ الغامضة ، وخاصة أسماء ملوك الجن الذين استخدمهم النص الشعبى فى ادارة الحوار مثل (مامه) و (يوسيه) و (روم نجد) و و (مرومه) وغيرها من الأسماء ، وليس لنا أن نجتهد فى تفسير هذه الأسماء ومحاولة ردها الى أصول الميثولوجيا ، لأن هذا الاجتهاد سيكون عقيما ولا طائل وراءه ٠ فهناك أسماء لا سبيل الى معرفة أصولها مثل (ولاج) الحبشى ٠ و (روم نجد) العربى المختلط دمه بدم الروم ٠ ويبدو أن المؤلف الشعبى اختار هذه الأسماء لشياطينه مؤثرا الغموض والابهام وعدم الافصاح عنها ، وهذا من أصول الفن ، لأن العمل السحرى الذى تقدمه الكوديا مع صاحباتها انما هو عمل غامض لا يجوز فيه الافصاح ٠ والا سقط العنصر الأساسى لمسرحية الزار وهو الايهام المستمر بالقدرة على الشفاء واخراج العفاريت من جسد المريضة ٠

والنص كله نص شعرى ، أى أن المسرحية فى مجموعها مسرحية شعرية ٠ وقد حاولت أن أضعها كنص مكتوب داخل هذا الاطار ، حتى يستطيع القارىء متابعتها من البداية الى النهاية والصعوبة فى متابعة مثل هذا النص الشعرى ترجع أولا الى أنه لم يكتب ، بل كان يروى على ألسنه المملات بأنغامه الموضوعة ، وفى مثل هذا العمل الفنى ترتبط الكلمة بالنغمة ارتباطا تاما على خلاف المسرحيات الشعرية التى تكتب أولا ثم توضع لها الألحان ٠ بل ان بعض نصوص المسرحية كتبت طبقا لألحان متوارثه ومعروفة ٠ وخاصة فى الفصل الثالث الذى يضم المدائح النبوية ومدائح السيدة زينب وأولياء الله ، فكل هذه المدائح تسير على أنغام الموال المصرى بتقسيماته الموسيقية المعروفة ٠

أما الفصلان الأول والثانى من المسرحية فانهما يقومان على الحان مختلفة الأشكال ٠ وهى تستندالى أصول فنية دقيقة ٠ وانت ترى فيها الحانا سودانية حين يظهر على المسرح (السودانى) ليؤدى دوره ، وألفاظه التى ينغمها مرتبطة تماما بالموسيقى السودانية ٠ ويجرى ذلك أيضا عندما يظهر (ولاج) الحبشى فانه يؤدى دورين بشخصيته أولاهما شخصية الشيطان الذى يطلب معونه أهل الله من الأولياء فيستخدم النغمة الهادئة التى يلعب بها الذين يقيمون الذكر ، والشخصية الثانية شخصية العبد الحبشى الذى يرقص رقصا عنيفا حين يغنى ، ويستخدم لذلك موسيقى الطبول العنيفة المنسجمة مع دوره ، مع سرعة الاداء المرتبط بالمقاطع الصغيرة ذات الكلمات المؤدية مثل :

دلكتك يادلوكه

او مثل :

العب يارنجه
ولاج سيده
شمعه فى ايده

وعندما يضع مؤلف النص الفولكلورى شيخ العربان على خشبة مسرحه الواسعة ، يضع له الكلمات والأنغام المستمدة من طبيعة البيئة العربية مبتدئا بمقطع منغم هادىء يقول :

عرب العربان يا زين عرب الهلاليه

وتقطيع الشعر هنا مستمد من خصائص الشعر العربى فى أوزانه وأنغامه ٠ وعندما يقدم لنا (المغربى) فانه يغير طريقة النظم وطريقة النغم ، ويبدأ قائلا :

شى لله يا عبد القادر

بل ان النص لا يغفل استخدام الفصحى على لسان المغربى ، ابتعادا عن اللهجة المغربية التى

يصعب فهمها عند المصريين ، وهو يقول فى بعض مقاطعه :

ادركنا يا أبا صالح يا ظريف المعانى .

ولو أننا تعمقنا قليلا فى دراسة هذا النص ، لوجدناه نصا دقيقا الى حد بعيد ، فان المؤلف الشعبى ألبس كل شخصية من شخصيات المسرحية دورها عن طريق الألفاظ المؤداة فى الحفلة ، وهذا العمل وحده من أعظم الأعمال الفنية . خاصة اذا كان هذا الاستخدام اللفظى مرتبطا بالاستخدام الموسيقى .

ولذلك قال بعض العارفين ان هناك الوانا من الزار فهناك زار مصرى ، وزار سودانى ، وزار مغربى . وهذه حقيقة ، وقد استمعت فى الثلاثينات الى زار سودانى ، وكانت تسيطر عليه نغمة واحدة لا تكاد تختلف ، وهى نغمة الغناء السودانى ، فاذا عرفنا أن الآلة الموسيقية المستخدمة فى الزار هى الدف وحده ، أدركنا التصور الموسيقى فى نغمات الزار عامة ، وفى نغمات الزار السودانى خاصة لان السلم الموسيقى السودانى ينقص درجتين عن السلم الموسيقى المصرى .

كما كان النص فى الزار السودانى نصا صغيرا موحدا ، والمسرحيه كلها قائمة من بدايتها الى نهايتها فى فصل واحد رتيب فى ألفاظه وأنغامه ، على خلاف مسرحية الزار المصرى التى قدمت نصها .

ويقرب الزار السودانى من حفلة الذكر ، ولا يستغرق أكثر من ساعة . وطقوسه أبسط كثيرا من الزار المصرى ، فليس فيه الذبائح الكثيرة ولا الثياب الفاخرة ، ولا التمثيل بشخصيات مختلفة ابتداء بالملوك وانتهاء بالعبيد وليس فيه تنوع الشخصيات وتنوع الأساليب .

أما الزار المغربى فاننى لم أشهده ولم أسمعه . بل سمعت عنه . ولعلك قد لاحظت أن الزار المصرى جمع بين أطرافه الزار السودانى والزار المغربى . بل انه استطاع أن يحوى فى نصه المسرحى الفريد كل ما يتخيله المصرى مما يحيط به حتى وصل الى جزيرة (بورنيو) واستحضر منها العفاريت .

ولذلك فاننى أعتقد أن النص المصرى للزار هو أكمل النصوص ، وقد استطاع المؤلف الشعبى أن يربطه بأشياء كثيرة لا حصر لها ، ومن أهمها العوامل المؤثرة فى عواطف الناس واحساساتهم ، وهى فى جملتها عواطف دينية . وقد يمر بها القارىء مرورا عابرا ، ولكنها فى الواقع الشعبى من أخطر المؤثرات فى عقول الجماهير . وقد جاء فى النص الفولكلورى على سبيل المثال :

((أبو العلا حامى القنديل))

ولهذه الجملة قصة يرويها أهل بولاق ، فقد زعموا انهم شاهدوا ذات ليلة مئذنة جامع « أبو العلا » الذى يسمونه السلطان ، وقد سقط منها قنديل على الأرض ولم ينكسر ، وعللوا ذلك تعليلا شعبيا خلاصته أن عدم انكسار القنديل يرجع الى بركات ولى الله .

وقد نسى كثيرون ان العامة فى مصر كانوا يصيحون فى أزماتهم بكلمة يقولون فيها :

ـ هز الهلال يا سيد

والسيد المقصود هو السيد البدوى ، والهلال المقصود هو هلال الاسلام ، لأن السيد البدوى كان يحارب أعداء الاسلام .

ومما ورد فى النص الذى قدمت أن السيد ابراهيم الدسوقى الولى الأكبر فى مدينة دسوق حمى أمه وهى بنت مخطوبة . ومرجع ذلك الى ما حدث لها من محاولة الاعتداء عليها حتى يسر الله لها والده فتزوجها وأنجبته ، واعتبر ذلك من الخوارق .

لقد جمع النص الفولكلورى للزار أشياء كثيرة من احساسات الشعب المصرى . ولم يفهم كثيرون من المثقفين معنى هذه الاحساسات اجتماعيا وسياسيا ، وردوها الى الخرافة أو الخروج عن مفاهيم الاسلام . ولو أنهم حاولوا دراسة المجتمع المصرى لأدركوا أنها مفاهيم أعمق كثيرا مما تخيلوا . ولم يكن أهل بولاق يقصدون أن السلطان أبو العلا حمى قنديلا من الكسر . ولكنهم كانوا يقصدون أن الايمان يحمى الشعب من الانكسار . ولم يكن أهل دسوق يبحثون عن الفتاة التى قاومت الاستسلام وتزوجها والد السيد ابراهيم الدسوقى ، بل كانوا يبحثون عن معنى آخر هو شرف المجتمع .

هذه الرموز فى حياة الشعب المصرى عبر عن بعضها نص مسرحية الزار ، فهذا المجهول

الذى يصيب الناس فى نفوسهم تقدم اليه القرابين ليبعد عن طريق الناس ، والناس جميعا هم الزوجة الأم التى تصنع المجتمع الصغير ، والتى أطلق عليها المؤلف المجهول اسم الست العظيمة والست الكبيرة ٠

ان البطل الأول فى المسرحية هو هذه الست الظيمة الكبيرة ، التى بذلت كل شىء ، ثم أصابها المجهول داخل جدران المجتمع المغلق بالأمراض النفسية التى هدمتها ٠

ثانيا ـ شخصيات المسرحية

من أعجب العجائب أن ممثلى شخصيات مسرحية الزار كن من النساء ، وكن يقمن بأدوار الرجال ، على خلاف ما حدث فى المسرح المصرى حين كان بعض الرجال يقومون بأدوار الشخصيات النسائية ٠

ولكن ليس معنى ذلك أن (الكوديا) ونساءها كن وحدهن يقمن بكل الأدوار ، فقد اشتهر فى القاهرة أن هناك شخصية أخرى تشترك مع النساء فى الأداء المسرحى وهى شخصية (الأوديا) ، وهو مخنث يباح له المشاركة فى الحفلة ٠ وكان دوره هو دور الخدمة لا الغناء ولا التمثيل ، ثم أصبحت هذه الشخصية بلا اسم معروف ، ولكنه فى عرف الناس (أوديا) ، وخدماته كلها هى خدمات مدير المسرح ٠

وأعجب من ذلك انه لم يكن هناك (ملقن) فى المسرح ، بل ان كل الممثلات قادرات على أداء أدوارهن عن طريق الحفظ للدور ، بلا حاجة الى تذكير ، لأن مسرح الزار ليس فيه مكان للملقن ، وخشبته ممتدة بلا حدود داخل المكان الذى يقام فيه الحفل ٠

والأداء فى مسرحية الزار عمل جماعى ، لأن ضرب الدفوف تشترك فيه كل الممثلات ٠ والأصوات التى تؤدى بمخارج الحروف تشتركن فيها أيضا مثل : ياهوه ، وهن يقمن بدور الكورس فى مواقف كثيرة من المسرحية ، كما هو واضح من النص ، ومن أمثلة هذا الترديد الذى تقوم به فتيات الكورس : يامامه ٠٠ يا يوسيه ٠٠ دوا وديه ٠٠ يا أم الغلام ٠٠ يا سيدى يا الله ٠٠ يا ماشا الله ٠٠ صلوا عليه ٠٠ الى غير ذلك من مقاطع تساعد على اتقان الترديد والتنغيم ، وأحداث الجو المشحون الملىء بالأصوات ٠

ثالثا ـ فنية المسرحية

عندما أثيرت فى السنوات الأخيرة قضية مشاركة الجمهور للممثلين فى بعض المسرحيات، لم يتذكر أصحاب هذه النظرية ان مسرحية الزار تقوم أساسا على المشاركة بين الممثلات وبين صاحبة الزار وغيرها من السيدات الحاضرات ، بل ان طبيعة الخشبة المسرحية ذاتها تجمع كل المشتركين فى مكان واحد ٠

وهناك فقرة مسرحية شهيرة تؤدى عملية الجميع ، وهى اضافة لنص المسرحية ، مع أنها من أساس بنائها ،وهذه الفقرة هى هذه الكلمات:

محضر محضر يا شيخ محضر

واللى عليه عفريت يحضر

وهى تؤدى فى الفصل الأول من مسرحية الزار ، وخلال فقراته المتعددة ، حسب اشارة الكوديا التى تقوم بوظيفة الممثل الأول وقائد الأوركسترا فى وقت واحد ٠ وعندما ترى الكوديا ان المشاركة بين فرقتها وبين الجمهور بدأت تفتر أو تقل ، سرعان ماتغير النغمة السائدة ، الى هذا اللحن المتمايل الذى يدعو الى الرقص ، وهو لحن (الشيخ محضر) الذى يستمد أصوله اللحنية من ألحان الذكر ٠

كما ان المسرحية تستخدم أكبر المتفرجات فى عملية المشاركه ، لأن السيدة صاحبة الزار ، تصبح تحت تأثير الكوديا التى تعد لها الماكياج وجميع أدوات التمثيل ، وتضعها تحت الانفعال العنيف حتى تشترك اشتراكا تاما فى أداة دورها ، وتجذب غيرها من المشاهدات الى المشاركة ٠ وبذلك يحدث الالتحام الكامل بين الفرقة التمثيلية وبين المتفرجات اللائى كن يعدون أنفسهن للحفلة بارتداء الملابس ووضع المجوهرات اللائقة لأداء أدوارهن ٠

وأخيرا

أليس الزار مسرحية شعرية غنائيه كاملة فى ثلاثة فصول ؟ ولو أن أيدى الفنانين المبدعين مرت عليها لفظا ومعنى ، ولحنا ومغنى ، لأخرجت منها عملا مسرحيا غنائيا يمكن أن يضاف الى التراث الشعبى ، الذى يثبت فى الأعوام الأخيرة أنه تراث عظيم ،فأقبلت عليه الجماهير فى مصر ، وخارج مصر ٠

((عبد المنعم شميس))

الزار في مصر وأصوله الأفريقية

بقلم : بريندا سلجمات
ترجمة : أحمد آدم محمد

درجت بعض الاوساط على الاحتفال بالزار فى القاهرة ، وفى بعض المدن الاخرى كما أعتقد . .
وكلمة «زار» بالذات تحتاج الى تفسير . ومعناها كما جاء فى معجم سبيرو للألفاظ العربية الدارجة فى مصر «رقية زنجية» . ولم أعثر فى هذا المعجم على جمع لهذه الكلمة أو الفاظ مشتقة منها . وقيل لى أن معناها «زيارة» وأنها مشتقة من الفعل العربى «زار» بيد أنى أستبعد هذا الرأى ويؤيدنى فى وجهة نظرى الدكتور شنوك جرونبيه . وقد وجدت أن الكلمة لا تستعمل فى السودان الا بمعنى الحفل الذى يقام ، ويطلق الناس هناك على الأرواح اسم «أسياد» . وجدير بالذكر أن مؤلفة كتاب «الحريم والمسلمات فى مصر» استخدمت الكلمة بقصد التعبير عن هذا المعنى . **وليس من شك فى أن كلمة «زار» حبشية الأصل ، على الرغم من أن معناها قد تغير ، فيما يبدو ، اثناء تداولها من بلد لآخر ، اذ كانت فى الأصل تعنى «الروح» ثم استعملت للدلالة على «الساحر المشتغل بالتطبيب» الذى يتصل بالأرواح** . ويرى بلودن أن كلمة زار معناها ساحر يشتغل بالتطبيب ، وهو رجل يزعم أن له قدرة خاصة على الاتصال بالارواح بتلاوة رقى معينة أو بالاستعانة بكائنات خارقة كانت تنقله سرا ابان طفولته وتنطلق به سريعا الى أماكن بعيدة ، ويدعى هذا الساحر أنه أصبح بدوره كائنا خارقا . وكذلك يردد بول كاله هذه الكلمة فى مقاله الممتع عن استحضار الزار ، فى مجلة «دير اسلام» عام ١٩١٣ وهو يشير بها الى «الروح» حينا والى الحفل المقام حينا آخر وقد اعتمد فيما كتبه عن الزار على مشاهداته فى أوساط الطبقات الدنيا فى القاهرة والأقصر .

كما استخدم الكلمة رسك انجلباخ الذى تفضل فوضع تحت تصرفى بعض مـا استخلصه من معلومات عن هذا الموضوع من الفلاحين فى الوجه البحرى .

وانى بعد الاطلاع على كل ما كتبت عن الزار والاحتفال به ، وبعد الدراسة المقارنة بين حفلات الزار وما يشبهها من الحفلات فى شمال أفريقية ووسطها اعتقد أن حفل الزار الذى يقام اليوم فى مصر بدعة نشرها افراد من القبائل الزنجية فى أفريقيا الاستوائية على الرغم من أن كلمة «زار» حبشية الأصل . وعلى الرغم من أن حفل الزار فى مصر لم يقتبس من الممارسات المشهورة فى الحبشة . وليس من شك فى أن الألفاظ تنتقل الى أماكن بعيدة عن طريق لغة مشتركة مثل العربيـة ، وسرعان ما ينسى الناس أصلها ويتوسعون فى معناها فيتغير مدلولها . فمثلا كلمة «كوجر» تستعمل فى السودان بمعنى «ساحر يشتغل بالتطبيب» سواء كان من الذين يعملون على جلب المطر أو ساحرا أو مشعوذا . وليست هذه الكلمة مستحدثة فقد استعملها بيكر بهـذا المعنى . والحق أن هذه الكلمة قد انتشرت الى حد أن السودانى العادى الذى يتحدث بالعربية لا يدرك أنها كلمة غير عربية . واذا سألت عنها أى

تقدم مجلة الفنون الشعبية بحثين عن ممارسة الزار فى مصر • والبحث الأول يصور ملاحظات واقعية للمؤلفة عن هذه الظاهرة فى أوائل القرن العشرين ، وهى ملاحظات تتجاوز مصر والسودان والحبشة • ومن أجل ذلك يرى الدارسون أنه وثيقة من أنفس الوثائق عن الزار فى ذلك العهد ، الى جانب الموازنة بين الممارسات والمعتقدات فى بيئات ثقافية مختلفة، مع محاولة الكشف عن الجذور الأسطورية والسحرية لها ، فى الحبشة والسودان • أما البحث الثانى فيعد تكملة للأول لأنه يعرض للزار فى الجيل السابق ، مع محاولة التعرف على الجوانب الفنية فى هذا الضرب من الممارسات ولقد عنيت الأوساط العلمية بدراسة الزار ونوقشت رسالة عنه فى جامعة عين شمس ، كما أن بعض المعاهد الفنية تقوم بتحليله الى عناصره الفنية ، من حركات وايقاعات وكلمات، الى جانب الوسائل الفنية الأخرى • ونحن نقدم هذين البحثين للمعاونة الايجابية على الدرس والتحليل • مع العلم بأن «الزار» قد تقلص من المجتمع ، ولم يبق منه غير بقايا ورواسب قليلة •

المحرر

مصرى عمل بالسودان فسوف يقول لك انها جاءت من كردفان أو النيل الأبيض أو بحر الغزال أو من منطقة لم يسبق له زيارتها •

وفى كتاب «الحريم والمسلمات فى مصر» فصل ممتع للغاية عن حفلتى زار • وتروى المؤلفة أن خادمتها الزنجية تقمصتها روح جعلت المرأة تعرج لأن «العفريت» لم يعجبه أن ترتدى سيدتها ملابس سوداء • وباستقصاء الموضوع اكتشفت المؤلفة أن غالبية النساء الزنجيات تسكن أجسادهن «عفاريت» يشرن اليها فى أحاديثهن باسم «أسياد» • وهذه العفاريت تحضر من السودان والحجاز ومصر ومن بقاع أخرى ، ولكنها كلها شريرة يخشاها الناس وتزعم بعض النساء أن لهن القدرة على التعامل مع هذه العفاريت • ويطلق على هؤلاء السيدات اسم «الشيخات» أو «الكديات» وعندما يسكن عفريت جسد امرأة (وهى تعتقد عادة ان اصابتها بتوعك خفيف يدل على أن جسدها تقمصته روح) فانها تستشير الشيخة فتحدد لها اسم «العفريت» وتصف لها العلاج •

وقد يصرح العفريت أحيانا أنه قريب «عفريت آخر يزعج مريضة ثانية للشيخة • ومن الطبيعى أن يكون هذا سببا فى توثيق عرى الصداقة بين ربتى البيت المريضتين وهى صداقة كثيرا ما تعود على الشيخة ، واحدى المرأتين على الأقل ، بفائدة مالية كبيرة • ويعتقد أن الأرواح تؤذى من تقمصت أجسادهن بطرق عديدة وأنها لا تهدأ الا اذا أقيم لها حفل زار • ولكن هناك بون شاسع بين حفل زار وآخر •• هناك حفلات فخمة تنفق فيها مبالغ طائلة •• هناك حفلة زار خاصة تقام فى البيت ، وحفلة تقيمها الشيخة والكديات كل أسبوع بانتظام • وقد درج هؤلاء النساء على اقامة حفل مهيب قبل حلول رمضان من كل عام ، تفد اليه جماعات النساء «المريوحات» أياما عدة وتنهال الهدايا •

وفيما يلى ملخص لوصف حفلة زار منقول من كتاب «الحريم والمسلمات فى مصر» :

فى وسط الحجرة منضدة من خشب السنط فوق سجادة عجمية سميكة وبجانبها شمعدان قديم من الفضة فى حاجة الى اصلاح وضعت به شمعتان وكانت المرأة التى أقيم لها حفل الزار سيدة بدينة فارعة القامة ، لها بشرة صافية موردة لا أثر فيها للمرض ولم تكن فى حاجة هياج وليس فى ملامحها ما يدل على الحزن والأسى • واحتشدت الزنجيات فى ركن من الغرفة حول الطبول وأخذن يقرعنها ليصدر منها صوت كفيل باثارة أى مستمع مرهف الاحساس وألقت الكدية بحفنات من مسحوق معين فى مبخرة من النحاس وأضيئت الأنوار • والتف جمع من النساء فى حلقة حول المنضدة المحملة بالسكر والعسل والصابون والفطائر والحلوى وباقة من الورود • وأخذت الكدية تتلو بعض الأدعية وزميلاتها يتمتمن ضارعات الى الله أن يستجيب لدعواتها • ورسمت الكدية علامات سحرية على الأشياء الموضوعة أمامها وألقت ببعض المساحيق العطرية فى المبخرة النحاسية ثم قامت بتعطير المريضة والزنجيات بالبخور وازدادت كثافة

جو الحجرة وارتفعت دقات الطبول وأخذت تصدر دويا يكاد يصم الآذان • ويبدو أن قوة غريبة قد سيطرت على هؤلاء النساء فاندفعن بتأثير هذه القوة القاهرة الى القيام بحركات محمومة وكأن بهن مسا من الشيطان • وزحفت احداهن فوق الأرض وأخذت تحك رأسها فى السجادة • وشرعت أخرى تضرب بذراعها فى الهواء وتحركه حركات تشنجية كما لو كانت تسبح فى سائل لا يدرك باللمس وسرعان ما اندفع عشر من النساء يرقصن بعد أن أسكرتهن رائحة البخور وانتشين بايقاع الطبول وأحضر كبش زين بالأشرطة والحلى وقبضت المريضة على عفرته الصوفية وسارت حول الحجرة ثلاث مرات وهى تتمايل وتهتز قبل أن تخرج الى الفناء وان هى الا لحظات حتى عادت المريضة وزميلاتها وأيديهن وخمرهن قد لطخت بالدماء • وكانت الكدية تحمل طبقا كدست عليه حلى كستها الدماء وبدأت الحاضرات يرقصن من جديد وأخذت حركاتهن تزداد عنفا من لحظة لأخرى الى أن أصابهن الاعياء وسقطن فجأة بلا حراك •• بعضهن جلسن على ركبهن والبعض الآخر استلقين على الأرض فاقدات الوعى وخفت الكدية اليهن جميعا ، وأخذت تربت على أجسادهن وتهمس فى آذانهن بكلمات مقدسة وأخيرا عدن الى مقاعدهن بعد أن هدأن ، وكن يخطرن فى مشية لا أثر فيها للتردد ، وملامحهن تنطق بما غمر نفوسهن من طمأنينة • وعاد الكل ربات بيوت محترمات وكأنهن لم يفعلن أكثر من القيام بتمرين رياضى •

ويستمر المهرجان السنوى الكبير نحو أسبوع وفى كل أمسية يقام حفل زار وترسل المتحمسات له من النساء كميات كبيرة من الأطعمة لتوزيعها على الحاضرات • وفى الليلة الأخيرة تقدم الذبائح من الحيوان فى حفل الزار وتشمل هذه الذبائح كما تقول المؤلفة ، رءوسا من الاغنام والماعز والعجول ، وجملا صغيرا وعددا كبيرا من الدجاج ومن الغريب أن حفل الزار المذكور كان يقام فى بيت نظيف بديع الأثاث والرياش ولهذا يبدو أن هذه الحفلة الهمجية قد أقيمت فى غير موضعها • وسرعان ما سكنت العفاريت أجساد ثمان من النساء ،وسمعت واحدة من المتفرجات تقول انهن «باشوات» فى عالم العفاريت • وأعطيت كل واحدة منهن طربوشا وأكثر من وشاح وسيفا أو عصا • وأخذن يتحركن فى ايقاع رتيب ، ويدرن فى كل اتجاه ، وقد أغمضت بعضهن عيونهن ، وأخذ البعض الآخر يتطلع حوله بنظرات زجاجية ثابتة• وخرجت من أفواههن كلمات غير مترابطة ، وانطلقت من حناجرهن صرخات مبحوسة ، وأصوات تشبه النباح وتناثر الزبد من أفواههن وسال على شفاههن • وأخذت احداهن وكانت فارعة القامة ، متينة البنيان ، ترفع يدها الى رقبتها كما لو كانت تهم بقطع رقبة بسكين ، وهذا يدل على أن عفريتها يطلب ذبيحة من الاغنام •

وكانت هناك زنجية عجفاء فارعة القامة ،تكسو وجهها مسحة يغلب عليها التهكم ، تقوم بما يشبه دور مدير المسرح • وفجأة قرعت الطبول ، وصدر منها الايقاع المفضل لدى العفريت ، فسقطت على الأرض فى نوبة تشنج حادة ، وتقدمت أخرى لتحل محلها • وقد أخبرنى مصرى أنه أخذ وهو طفل صغير الى حفلة زار ، ووصف لى ما رآه هناك وهو لا يخرج فى مجموعه عما سبق • والزار حفل تلتقى فيه نساء من أسر مختلفة ، ولكن لا يسمح فيه بحضور الرجال فى الطبقات العليا • والرجال لا يحبون الزار ، ويعتبرونه مصدر ازعاج مستمر فهو يكلفهم نفقات طائلة الى جانب ما تطلبه العفاريت من مجوهرات ثمينة حتى لا تؤذى من سكنت أجسادهن • ولا تقتصر ممارسة الزار على الزنجيات والعبيد والمعتوقات بل ان الأمر على النقيض من ذلك ، فالسيدات المصريات كثيرا ما يتملكهن وهم بأن أجسادهن تسكنها عفاريت معينة ومن المعروف أن بعضهن طلقن من أزواجهن بسبب اصرارهن على حضور حفلات الزار •

وعلى الرغم من ان المحتفلات بالزار يعتنقن الدين الاسلامى الحنيف ، وعلى الرغم من أنهن يرددن اثناء الحفل عبارات لا تصدر الا ممن عمرت قلوبهن بالتقوى والايمان فان ما يجرى فى حفل الزار لا يمت الى الدين بصلة • والحق أن المسلمين كانوا ولا يزالون يستنكرون هذه الطقوس الغريبة • وكثيرا ما طلب علماء الأزهر من الحكومة التدخل لمنع اقامة حفلات الزار •

ومع أن ممارسة الزار مقصورة فى الطبقات العليا على النساء ، فان الامر يختلف تماما بين أوساط عامة الناس • ويصف بول كاله حفلات زار ، شهدها فى القاهرة والاسكندرية ورأى فيها الرجال والنساء يشتركون فى حفل الزار •ويقول أن اهراق دماء الذبيحة على المريض بل وشربه جرعات منها يعد جزءا مهما من طقوس الزار •

ويقول د•انجلباخ ان الفلاحين كثيرا ما تقام لهم حفلات زار لتهدئة العفاريت التى تسكن

أجسادهم • ويعتقد هؤلاء الفلاحون الاتقياء أن تركهم للصلاة واغفالهم ذكر اسم الله قبل النوم من أسباب المرض الذى يحل بهم بفعل العفاريت ويبدو أنهم يتقون بذكر اسمه تعالى شر العفاريت التى تحوم حول النائم فى انتظار فرصة مناسبة للدخول فى جسده اذا ما ضلت روح النائم طريقها اليه • ومن الواضح أن الفلاحين يخلطون بين الأرواح وبين الجن والعفاريت •

والعلامات الظاهرة على سكنى العفاريت لأجساد النساء كما أتيح لى أن أراها فى حفل زار بالسودان ابان شتاء عام ١٩٠٩ – ١٩١٠ لا تختلف فى شىء عن مثيلاتها فى مصر • وجدير بالذكر أن النساء فى السودان لا يستخدمن الخمار على الرغم من أنهن قد يسحبن غطاء الرأس فى بعض المناسبات لحجب أفواههن ومن هنا فان حضور حفل الزار هناك لا يقتصر على الحريم بل انه يقام علنا ويشهده الرجال ويشتركون فيه •

وقد سمعت ذات ليلة فى بلدة بالسودان قرع طبول وعزف ربابة ، وقادتنى قدماى الى مساكن المتزوجين من جنود فرقة سودانية ، ينتمى أفرادها الى قبائل مختلفة • وشاهدت جمعا من حوالى عشرين شخصا خارج كوخ ، وشيخا كبيرا يعزف على الربابة ، وبعض الحاضرين يلوحون بالجلاجل وكانت الشيخة التى عهد اليها باقامة الحفل زنجية عجوز ، تلف حول وسطها حزاما عرضه تسع بوصات ، وترصعه أظلاف أغنام خيطت به وكانت تحدث صوتا مجلجلا كلما تحركت •

وكانت هذه الأظلاف بقايا الذبائح ،التى قدمت فى حفلات الزار التى رأستها من قبل • ورأيت قرب الكوخ الأدوات الخاصة بالزار : رايتان عليهما أسماء عربية ، وراية من المخمل الاحمر خيطت بها قطعة من قماش أصفر على شكل صليب الى جانب عصى ومذبات محلاة بالخرز ، وأوعية تحتوى على بخور ومساحيق عطرية مختلفة • وتزعم الشيخة أن الراية المصنوعة من المخمل الأحمر المحلاة بتطريز على شكل صليب ،خاصة بقديسة مسيحية تدعى سيليسيا (سانت سيليسيا ؟) تسكن جسد امرأة من الحاضرات ، وأنها صنعت طبقا للتعليمات التى أصدرتها روح هذه القديسة أثناء حفل الزار • وكانت وجوه أفراد الجماعة الصغيرة تبدو بوضوح فى ضوء القمر الساطع ولم تكن ملامحهم تنم عن أى اثر للانفعال ، ومع ذلك رأيت النساء يتقدمن واحدة اثر الأخرى ، ويسقطن فوق الحصير على ركبهن أمام العازفين ، وتظل رءوسهن تهتز ، وأجسادهن تختلج ، الى أن يفقدن الرشد • وهن عادة يهتفن بأسماء الأسياد بعد القيام بهذه الحركات العنيفة، ويطلبن منهن الرضى والصفح • وانطلقت احدى الحاضرات تشدو بأغنية لحنها من المفتاح الصغير وتقول هذه الأغنية : «أنا مسافر بلد من بلادى بالبابور ، اسمى نمسو ••» ولم يرض عفريتها ولم يهدأ الا بعد أن عزف الموسيقيون اللحن الذى يحبه • وفجأة توقفت معظم الحاضرات عن القيام بأى حركة وجلسن على الارض • وهرعت اليهن الشيخة وأخذت تثنى وتفرد أذرعهن وأرجلهن وتلوى أعناقهن الى أن أفقن ، وعندما عمت بمساعدتهن على النهوض انصرفن فى هدوء أو عدن الى الانضمام لجمع المتفرجين الصغير ما عدا امرأة واحدة تقدمت بضع خطوات ورقصت دقيقة أو اثنتين • وعندما انحنت لم تعرف أين كانت ولم تعد تذكر شيئا عن الزار ، وخيل اليها انها قدمت توا من كوخها •

وقد يعجب القارىء لخلو هذا الحفل من اهراق دماء الذبائح ، ولكن هذا ليس من الصفات التى تتميز بها حفلات الزار هناك ، كما يبدو لأول وهلة فقد كانت هذه الحفلات تقام كل أسبوع ، وليس من شك فى أنها كانت تبدو فى نظر المشتركين جزءا من روتين الحياة اليومى ، ولكن اذا طلبت الارواح تقديم ذبائح وكان فى وسع المريضات تقديمها فى حفل زار كبير ، فان الدم يكون له شأن هام فى الاحتفال كما فى حفلات الزار الأخرى •

وتقام حفلات الزار فى مراكش ، وهى هناك شائعة بين الزنجيات • وكانت أيضا معروفة فى أوساط الحريم بالقاهرة ، وتجرى مراسيمه فى الطبقات العليا كما ذكرنا من قبل • وتتحدث مؤلفة كتاب «الحريم والمسلمات فى مصر» عن معتوقتين ثريتين اعتادتا الحضور كل عام من القسطنطينية للقاهرة للاشتراك فى حفلة زار • وقد يتبادر الى ذهن البعض أن الزار غير معروف فى تركيا ، ولكن هذا غير صحيح ، فالزار معروف حتى فى مكة ، وأعتقد أن ممارسة الزار انتشرت فى كل الاماكن التى سمح فيها للزنجيات بالاختلاط بالحريم • والحق أنى لم أجد أى ذكر للزار أو أى نوع من الطقوس المماثلة فيما كتبه كلوت بك طبيب اسماعيل باشا ، وفيما أوردته البارونة فون مانوتولى وادوارد لين نفسه • **ومن جهة أخرى فان**

بعض المعتقدات الشـائعة بين الزنوج الافريقيين غنية بطقوس مشابهة ، سوف أشير هنا الى بعضها

ويصف و٠يونكر حفلا يرأسه زندى بنسـا أو منجم ٠ وبدأ الحفل بأن وقف المنجم فى وسط الحاضرين وشرع فى الرقص على ايقاع دقات «التام تام» (الطبلة الصغيرة النقارية) ، أولا بخطى بطيئة ثابتة ، ثم مال برأسه نحو الأرض ، وكأنما ينصت الى حديث غامض ٠ وتزايدت سرعة خطواته شيئا فشيئا ، وازدادت حركات يديه واختلج جسده فى عنف ، الى أن سقط اعياء من كثرة الدوران والتثنى ٠ وظل ينصت وبدا كما لو كان يتلقى رسالة من الارواح العظيمة تحت الأرض ، وقطع فجأة وثبـاته المحمومة وجفف وجهه من العرق واقترب من حلقتنا وبدأ خطابه ، وتكرر هذا بعد كل رقصة ، وكان الخطاب فى كل مرة يوجه لشخص معين ، أو يتناول موضوعا يختاره كيفما اتفق ٠ وفى هذه الحالة لا نجد أحدا يطالب بتقديم ذبيحة ولكن يتضح مما تقدم أن « البنسا » اعتادوا أن يرقصـوا الى أن يتم لهم الاتصـال بالأرواح ٠

ويروى شفاين ان النوم جافاه طوال الليل فى بحر الغزال ، بسبب السحرة الذين كانوا يقومون ببعض الطقوس لطرد الشياطين ٠ ويدل وصفه لرقصة أخرى فى هذه المنطقة نفسها على أنه كان يشاهد حفلا لتهدئة احدى الأرواح ، على الرغم من أنه لم يعرف ذلك ، ولم يذكره صراحة ٠

ومع أن قبائل الدنكا التى تعيش فى حوض النيل تؤمن بوجود اله عظيم ، فان عقيـدتهم ترتبط ارتباطا وثيقا بأرواح الموتى والأقارب الذين ماتوا حديثا ، وتسمى «أتيب» وأرواح الاجداد وتسمى «جوك» ٠ وهاتان الطائفتان من الأرواح تؤثران فى كل مظهر من مظاهر حياة قبائل الدنكا ، وهى اما أن تعود عليهم بالخير والبركة واما أن تنقلب عليهم شرا ونقمة ٠

وقد تطلب روح الأب أو الأم أو الجـد فى أى وقت طعاما ، عندما تتراءى للابن فى الحلم ، وعلى الابن فى هذه الحالة أن يأخذ قدرا من دقيق الذرة ويخلطه بشىء من السمن فى وعاء صغير ويضعه فى ركن من كوخه ، ويتركه حتى المساء ، وعندئذ يستطيع أن يأكل هذا الطعام أو يتقاسمه مع أى فرد من عشيرته ، ولكن ليس مع أى أحد آخر ٠ واذا لم يقدم الطعام الى الروح فان من المحتمل أن تغضب على من تراءت له فى الحلم ، فيصـاب بالمرض هو أو زوجته أو أولاده ٠ وقيل ان العادات التى درج الناس عليها بعد حدوث وفاة ، وبخاصة اقامة ولائم بعد تشييع الجنازة، يقصد بها استرضاء روح الميت ، ومنعها من أن تصب جام غضبها على الأحياء وتصيبهم بالامراض وسوء الحظ ٠ ويعتقد أن الأرواح تتراءى للناس فى الاحلام ، وتفصح لهم عن رغباتها ، أو تصارحهم بها عن طـريق «تيت» وهو رجل يستطيع أن يرى الارواح وأن يتصل بها ٠ وتعزى قوة من يقومون بهذا العمل الى عقيدة سائدة ، وهى أن روحا قوية تسـكن جسده ، ويقال أن روح «التيت» تنتقل عند وفاته وتحل فى جسد قريب له ، ومن ثم فان هـذا المنصب يميل الى أن يصبح وراثيا ٠ وكثيرا ما يصارح «التيت» أحد أقربائه بأن روحه سوف تحل بجسد هذا القريب بعد وفاة «التيت» وعنـدئذ يلاحظ أن هناك تغييرا فى سلوك هذا القريب ، وأنه يصاب بنوبات يختلج فيها جسده ، وتمر عليه فترات يفقد فيها وعيه ، وتعد هذه التغيرات علامات على أن الروح قد اتخذت لها مقرا جديدا فى جسده ٠ والحق ان ما وهب «التيت» من قوى خارقة ، يوجه عادة الى الكشف عما يجب عمله فى حالة اصابة فرد بالمرض ، أى أنه يبين «الجوك» المسئولة عن اصابة هذا الفرد بالمرض ، وما يجب عمله لكى يتعافى هذا المريض ، ولكن «التيت» يشير أيضا بما يجب عمله لاسترداد قطعان الماشية الضالة ، ويستشار كذلك فى بعض الاحداث التى تقع كل يوم ٠

وقد أتيح لى يوما فى مارس عام ١٩١٠ أن أرى «تيت» يقوم بعمله فى قبيلة بوردنكا ٠ وكانت هناك امرأة مريضة ، زوجها يدعى «بل» وكان قد لجا الى «التيت» يستشيره فى حالة زوجتـه ٠ واتصل «التيت» بالروح الـكبرى «بور جوك» فأنكرت انها كانت السبب فى مرض المـرأة ، واتصل من جديد بروح تسمى دنج ، وهى «جوك الياب دنكا» فاقرت بمسئوليتها عن مرض المرأة ، وطالبت بتقديم ثور قربانا لها ٠ ولما كانت قبائل الدنكا تعتبر أن ماشيتها أثمن ما تمتلك فى هذا العالم فانه يتضح أن القربان المطلوب عظيم جدا ، ولا طاقة لهم به ، ولعل ذلك يرجع الى أن «الجوك» التى طلبته ، غريبة عن القبيلة التى تنتمى اليها المريضة ولهذا فان زوج هذه السيدة تجاهل هذا الطلب فى مبدأ الأمر ٠

ومرت الايام ولم تسترد المرأة عافيتها ، فلجأ الزوج الى تيت بيورديت زعيم قبيلة البور وصانع المطر ، وطلب منه أن يشير عليه بما ينبغى أن

يفعل . وانتظر الزوج ومعه بضع نفر من عشيرته بيورديت وتيت قبيلته خارج الكوخ المقدس . وعندما وصل الى هناك جلس الجميع على الأرض. أما التيت فانه جلس على جلد حيوان وأمسك بقرعة أخذ يحكها بيديه في رفق ثم هزها وأغمض عينيه وبدت عليه أعراض من تسكنه روح . وقبض بيورديت على ذراعه لكبح جماح الروح ، ومنعها من ايذاء التيت . وهز التيت القرعة مرة أخرى وكانت كل جارحة فى جسده تختلج بشدة ورأسه ملقى الى الوراء ، وعيناه مغمضتان . ثم بدأت الروح تخاطب بيورديت . وكان التيت يمسك القرعة في يده ، ويلفها فى حركة دائرية وأخذت الروح تخاطب الحاضرين بعبارات موجزة . وقالت لبيورديت أنه لا بد من تقديم ثور من قطيع «لربيو» قربانا . وعلى الزوج أن ينتقى أحد عجوله ، ويذهب الى بلاد «الياب» ويستبدل به ثورا ، وعليه بعدها أن يعود بهذا الثور ، ويضعه فى قطيع لربيو .

وغنى عن القول أن التيت لم يقدم للحاضرين هذه التعليمات دفعة واحدة ، فقد كان بيورديت يوجه اليه أسئلة ، وكان التيت يجيب عليه ، وعيناه مغمضتان ، وكانت الكلمات تخرج من حلقه فى صوت غريب . وعلى الرغم من أن الروح كانت تتكلم بلسان التيت ، فانها لبثت فى القرعة . وحدث فى أثناء الاحتفال أن سقطت السدادة فهتف جميع الحاضرين فى صوت واحد : «جلك جلك» كما لو كانوا يهدئون ثائرة حيوان ، لكى تسكن الروح وتبقى فى القرعة. وأعيدت السدادة فى حرص ، وقال الجميع «ارام» وكان التيت لا يزال فى حالة هياج شديد ، وعيناه مغمضتان . وأخذ يلوح بالقرعة نحو الشمال الغربى ، أى فى اتجاه الريح وجميع الحاضرين يلوحون بأيديهم فى الاتجاه نفسه . وبهذه الطريقة طردت الروح المرض من جسد المرأة ، على الرغم من أنها لم تكن السبب فى مرضها لأنها كانت «جوك» قوية .

ومن المقرر أن يوزع لحم الثور بعد ذبحه على النحو التالى : يأخذ التيت الضلوع اليمنى، ويأخذ بيورديت الفخذ الأيمن ، أما باقى لحم الثور فانه يوزع على أقارب «بل» ، بعد اقتطاع جزء معين ، يترك قرب منزل الاسرة ، وهذا ، فيما يبدو ، من نصيب الارواح .

ومن القبائل التى تعيش فى وادى النيل قبيلة الشيلوك ، ولها ملك وصانع مطر ، وسلسلة أنساب طويلة من الأسلاف ، جميعهم من الأرواح القوية ، التى يمكن أن تسكن أجساد أفراد من القبيلة . وقد رأيت فى قرية من قرى الشيلوك جمجمتى خروف مدسوستين في جريد كوخ ، وقيل لى ان هذين الكبشين قدما قربانا لروح داج بن نياكانج ، أول ملك من ملوك الشيلوك ، حتى ترضى عن امرأة سكنت جسدها. ورأيت ثلاث قطع من أذن الكبش ، نظمت مع بعض الخرز فى خيط ، وربطت حول كاحل هذه المرأة، فتركتها الروح الى غير رجعة . وجدير بالذكر أن هذه الطقوس أجريت مع زعيم قرية ، كان الملك قد سجنه ، وعندما أطلق سراحه عومل كما لو كانت روح ملك ميت قد تقمصته ، فذبح له كبش ، ونظمت بعض القطع من أذنه مع خرزات فى خيوط ، ووضعت هذه الخلاخيل حول كاحله، لتحميه من نقمة الملك الحاكم .

ولا أعرف عن معتقدات الشير الا القليل ، ولكن حدث يوما أن زرت قرية من قرى الشير، وشعر زوجي بانحراف فى صحته ، وعندئذ تطوع الساحر المشتغل بالتطبيب ، وتكهن بأن مرض زوجي يرجع الى أن روحين قويتين تقمصتا جسده ، هما روح أمه وروح جدته ، وأشار علينا بالعودة الى قريتنا ، واسترضاء الروحين بتقديم ذبيحتين من الكباش على ألا نأكل من لحمهما شيئا .



وللأشباح منزلة كبيرة لدى قبائل البجاندا، وتشيد لها الأضرحة قرب المقابر . ويقال ان معظم هذه الاشباح بارة بأفراد العشيرة ، وأنها تعينهم في كثير من أمور الحياة .. وفي وسع الساحر المشتغل بالتطبيب أن يلجأ الى الارواح ، ويخبر الناس باسم الشبح الذي ينغص عليهم حياتهم.. والرجال والنساء على السواء عرضة لأن تتقمصهم الأشباح ، وعلامة ذلك أن يصابوا بمرض يضنيهم ، أو بمس من الجنون ، وفي مثل هذه الحالات يستدعى الساحر المشتغل بالتطبيب لتلاوة بعض التعاويذ ، التي تصرف الشبح ، وفي الوقت نفسه يحمل المريض على أن يستنشق دخان بعض العقاقير ، التي تحرق بجانب الفراش . ويزعم السـاحر أن لهذه العقاقير القدرة على طرد الشبح . وعلى الرغم من أن الفكرة الشائعة لدى الناس عن الأشباح ، هي أنها مؤذية ، لا هم لها الا اثارة المتاعب ، فان البعض يعتقدون أنها يمكن أنتقدم العون لأفراد العشيرة، اذا ما أحسنوا معاملتها . واذا أقام زعيم العشيرة ، أو أحد أغنيائها وليمة لشبح قريب ، وذبح حيوانا عند ضريحه ، وتقاسم الطعام مع أقربائه وأصدقائه ، الذين دعاهم للوليمة ، فان الشبح يرضى عنه .

وتنتشر بين قبائل ناندي معتقدات مماثلة ، « وعبادة الموتى منتشرة ويعتقد ان الروح تسكن في الظل ، وعندما يموت الكبار تبقى بعدهم .. وأرواح الراحلين عن هذا العالم ، وتسمى أوك ، تعد السبب الرئيسي للمرض ، وعندما تنحرف صحة أحد أفراد قبيلة ناندي ، فمن الضروري اكتشاف اسم الجد ، الذي تسبب في وقوع هذه الكارثة ، واسترضاء روحه . ولكنها لا يمكن ان تكون شريرة حقودة في مجموعها ، لأن أفراد القبيلة يستغيثون بها ، لحماية الاطفال والمحاربين الغائبين » .

« **ويقال بين قبائل كامبا ان الموت يحدث عندما تغادر آومو الهيكل الآدمي ، وعندما يموت شخص تنطلق روحه « آومو » وتسكن شجرة تين برية ..** وتتقمص الآومو جسد امرأة ، أو رجل مشتغل بالتطبيب ، وعندئذ يصبح الوسيط كمن تقمصته الروح ، ويتنبأ بالمستقبل . وهناك مظهر آخر للمعتقدات الخاصة بالروح عند قبائل كامبا، وهو يبين طبيعة الصلة الوثيقة القائمة في أذهانهم بين أرواح أسلافهم وبين أرواح الأحياء منهم ، والدليل على هذا الاعتقاد أن كل امرأة متزوجة تعد في الوقت نفسه زوجة لرجل حي ، وزوجة لروح سلف رحل عن هذا العالم .. ويعتقد اعتقادا جازما بأن استعداد الزوجة للانجاب يتوقف الى حد كبير على زوجها الروحي ، واذا لم تحمل المرأة في خلال الستة الشهور الاولى من زواجها ، فانهم يعتبرون أن الآومو غير راض عنها ، ولذلك يقدمون الى هذه الروح الجعة ، ويذبحون ماعزا لاسترضائها ، فاذا لم يؤد هذا الى نتيجة ، تقام وليمة أكبر بعد بضع شهور ، ويذبح فيها ثور خصي .. أما اذا حملت المرأة بسرعة بعد الزواج ، فانهم يسعدون ، لانهم يعتبرون أنها قد راقت في نظر الآومو .

والفكرة الغالبة في كل هذه العادات هي تبجيل أرواح الموتى ، التي تستاء من اهمال الأقارب لها ، واذا استرضيت فان كل شيء يسير على ما يرام ، وتكون صديقة لهم ، تحميهم من الشرور ابان حياتهم، ولذلكتقدم الذبائح وتسكب عليها الخمور. واذا أهملها الاقارب فانها تذكرهم بوجودها ، وتصيبهم بالمرض ، وفي كثير من الحالات يتعرف الساحر المشتغل بالتطبيب، وهو في حالة تنويم مغناطيسي ، على الروح ، ويأمر بتقديم الذبيحة أو الهدية المطلوبة . وفي أمثله أخرى يتعرض المريض نفسه للوقوع في حالة تنويم مغناطيسي ، وتتكلم الروح بلسانه . ومن الطبيعي انيعتبر أسلاف القبيلة جديرينبالتبجيل والاحترام مثل أرواح الأقارب ، وقد رأينا ان هذا هو ما جرى عليه العمل عند قبائل الشيلوك . وهناك نزعة عامة الى اعتبار هذه الارواح أقوى من أرواح من ماتوا حديثا ، وأن لها تأثيرا حميدا عندما تحسن معاملتها . وتؤمن قبائل الأزاندي والأديو والمابنجو والماجبواندا في الكونغو بقوة أرواح الموتى من أقاربهم . وهم يعتقدون ان الموتى يفصحون عن رغباتهم للاحياء أثناء الليل . والاحلام عندهم حقيقة مؤكدة ، وعندما يرون ميتا في الحلم ، فانهم يكونون مقتنعين بأنهم انما يتحادثون مع روحه ، وأنه يقدم اليهم النصيحة، ويعرب لهم عن رضاه أو استيائه ، ويفصح لهم عن آماله ورغباته » .

ومن المحتمل أن تكون قبيلة الازاندي ممن يعتقدون في تأثير طائفتي الأرواح التي تشرتاليها سابقا . وقد لمستفي أم درمان ايمانا عظيما بقوة

أبطال القبيلة · ورأيت كتيبة من الجنود التحقوا بالجيش منـــذ بضع سـنوات ، وأحضروا معهم نساءهم · ووجدت أنهم يقيمون حفلات زار فى أيام الجمع ، وعلمت أنه لن يكون هناك اعتراض على حضورى فى الحفلة القـادمة ، التى تصادف أن أقيمت بين جماعة من قبيلة الأزاندى · وقبل أن أصـــف حفـــلة الزار ســوف أقدم للقارىء المشتركين فى هذه الحفلة باختصار · كان هناك ثلاثة من الراقصين تسكن أجسادهم جميعا روح بابنجا وزوجته انجورما · ويقال ان بابنجا كان ملـكا عظيما من ملوك الأزندى ، وكان أول من صنع مدية حديدية (بنجا) ، وعلم قومه كيف يستعملونها · وتزوج من ابنة عمـه انجورما ، وانجب منها اولاده الثلاثة نونجا وروزيا وانجورا، وبعد وفاتهم أصبحت أرواحهم عونا لأحفادهم · وكان فرج أهم ممثل فى الحفل · ويروى أنه عجز عن الرضاعه وهو طفل صغير، فغذته جدتهبعصير قصب السكر · واستدعت له «كوجر» وعلمت منه أن روح بابنجا قد سكنت جسد الطفل · وذبح له حيوان برى (لأن أهله كانوا لايملكون ماشية وقتذاك) وأقيم حفل زار (أتارو أزندى) ، وعلى الرغم من ذلك فان بابنجا لم يبد أى اشارة على وجوده ، الا بعد أن بلغ الطفل الثانية عشرة من عمره ، وأصيب بمرض شديد · وحدث أن أسره الزبير باشا فى ذلك الوقت ، وأخــذ الى دم زبير على مسافة تبعد مسيرة ثمانية أيام من موطنه ، وهناك ذبحت لفرج بقرة وكبشـــان ، فشفى من مرضه ، ولكن كان من الضرورى أن يسمع دقات الطبل (جاذا أزندى) كل أسبوع · ولم يكن فى حاجة الى تقديم أى ذبيحة ، ولكن اذا لم يدق له الطبل ، فان رأسه يهتز وصدره يؤلمه · وبمجرد ســماعه هذه الدقات ، يرتجف جسده ، ويشعر بدافع قـــوى يحمله على الرقص · وقـــد يتلقى أحيانا ، وهو فى هذه الحالة ، أوامر من بابنجا ، الذى يتراءى له كما لو كان فى حلم ، ولـــكنه لا يقـــدم أى ذبيحة ، ما لم يتلق أمرا بذلك من بابنجا · وعندما كان يسير فى استعراض ويسمع دقات الطبل ، يرتجف جسده ، ولا يستطيع أن يكبح جماح رغبته فى الرقص ، الابصعوبة بالغة· ومنذ سنوات قليلة سكنت جسد فرج انجورما أيضـــا ، ولم يكن ذلك بقصد ايذائه ولكن لأن بابنجا كان راضيا عنه ·

وجـدير بالذكر أن روحى بابنجا وانجورما تسكنان أيضا جسد كلثومة ، زوجة فرج وابنة عمه ، التى تبلغ من العمر ٣٥ عاما · ومنذ أحد عشر عاما سقطت مريضة بعد زواجها من فرج ، واكتشفت ذات يوم أن أظافرها مصبوغة بالحناء، فاستشارت «كوجر» فأبلغها بضرورة اقامة حفل زار لبابنجا وانجورما ، فأطاعت وذبح لها كبش، شربت من دمائه بعـد مزجها بخمسة أنواع من العطور · أما الراقص الثالث فكان رجـلا اسمه ماديجو وكانت تســكن جســـده روحا بابنجا وانجورما · وبدأ حفل الزار، الذى أقيم خصيصا لكلثومة ، التى كانت تشكو من ألم فى صدرها ، فى الساعة الحـادية عشرة صباحا ، واقيم فى العراء · وجلست ست من النساء ، تحت دريئه منخفضة ، فى صف ، يغنين ويحركن جلاجل من الصفيح ، تسمى كاشكاش فى أم درمان ، بينما اخذ ثلاثة رجال يقرعون طبـــولا كبـــيرة تسمى نجارا · وكان الجميع يرتدون أفخر ملابسهم ··

كانت النساء يعصبن رءوسهن بمناديل ملونة ويتمنطقن بأحزمة · ودار الرقص فى العراء أمام الدريئة ، والى اليســـار أمام جدار مبنى باللبن مجمـــوعة من الأدوات التى تعتبر مقـدسة لدى ارواح أسلاف الأزاندى · وكان هناك علم أحمر يرفرف فـــوق سارية طويلة ، حيـكت به قطعة قماش بيضـــاء على شكل مدية بابنجا · وكانت تحته خمسة أوعية فيهـا قطع مشتعلة من الفحم ألقى عليهـا أنـــواع مختلفة من البخور يتصاعد دخانها فى الهواء · وكان هناك أيضـــا قدر به سمسم لبابنجا وسلة مغـــطاة فيهـا حبات من البطاطة وجـــوز مجروش وذرة أعـــدت لروزيا ونونجا ولوالديهما أيضا · وكانت هناك منضدة ثلاثية القوائم عليها قدر كبير به مريسة لبابنجا ومنضدة أخرى أصغر عليها قدر آخر لانجورما ، وسلة على منضدة ثلاثية القوائم أيضا تحتوىعلى كل أنواع الاشياء التىتخطر بالبال ، من ممتلكات الجندى السودانى الثمينة وتشـــمل قفلا وقلما ومطرقة وزمزمية صـــغيرة ، الى بصلات وبعض الطلاء الأحمر وقطع من الخشب الذى صنعت منه المنضدة وأشياء أخرى · واضيف الىهذه المجموعة التى تضم أشياء شتى ، كبد الكبش الذى ذبح فى الحفل · وكانت تتدلى من المناضد الثلاثية القوائم آلة وترية ومدية يامبيو ، وعدد من جماجم الخراف وعظامها وسيقان الدجاج ، وهى بقـايا حيوانات نحرت فى حفلات زار سابقة ويقـــال انه عندما يقتنى منهـا عدد كاف فانها تربط بخيط · فى حزام ، يتمنطق به الشخص الذى يسكن العفريت جسده ، ويرقص به فى حفـــل الزار · والقيت

فوق المناضد الثـــلاثية القوائم قطعة من القماش الأبيض وأقيم تحتهــــا مـــزار مؤقت بين الأمتعة لبابنجا وانجورما ٠

كان فرج وماديجو عاريين حتى الوســط ، وكانا يتمنطقان بحزامين يحليهما ريش يتدلى الى ركبتيهما ، وكان ماديجو يضع فوق رأسه تاجا مزدوجا من الريش ، تحليه أصـــداف حيكت بقاعدته ٠ واستخدم فرج خوذة قديمة زينها ، وصنع منها غطاء لرأسه ٠ وبمجرد قرع الطبول شرع فرج في الرقص أمام الدريئة ، بينما جلست كلثومة فوق حصـــير الى اليمين ٠ وسرعان ما بدأ جســـدها يختلج ، ثم أخذ يهتز بشدة ، وهكذا أظهرت انجـــورما نفســــها ٠ وخرت المرأة على ركبتيها ، وجذبت شـــالها الأحمر فوق وجهها ، وهزت رأسها بقوة ونشاط ، وهي ترتكز بيديها على الارض ، وأخذت تسقط رأسها الى أسفل من آن لآخـــر ٠ وكانت تقـــوم ظهرها بين الفينة والفينة ، ولكن ما ان يستقيم حتى تنخفض رأسها من جديد وهي تهزها بعنف ٠ وخر فرج أيضاعلى ركبتيه ، بيد أنه سرعان ما قفز ، وأخذ يرقص، وهو يثب من جانب الى آخـــر ، ويلف جسده ، فيتطاير الريش ٠ وأحضر كبش وغســـل فراؤه وعطر بالبخور ٠ وانطلقت الزغاريد وسط دقات الطبـــول ورنين الجـــلاجل ، وبضربة واحدة من الســـكين قطعت رقبة الخروف ٠ وكانت المرأة الراكعة على الحصـــير يختلج جسدها بشدة ، ويرتجف في حركات تشنجية ٠ ومزج دم الكبش بستة أنواع من العطور وصب في قدح أخذته امرأة ، وركعت أمام كلثـــومة ٠ ونشرت فوق المرأتين الراكعتين ملاءة ، وبينما كان صوت دقات الطبول ورنين الجلاجل يرتفع ويرتفـــع ارتشفت كلثومة جرعات من الدم من القـــدح الذي رفعته المرأة الأخرى الى شفتيها ٠ وكان ماديجو يرقص، وفرج يقفز ويدور في حركات سريعة متتالية ٠ غير أن حركات ماديجو كانت أبطأ وأعنف وأكثر اهتزازا ، وكان يفتح فمه ، ويضغط على شفتيه ، ويتنفس بصعوبة من خـــلال منخريه ٠ وجحظت عيناه حتى خيل الى أنهما قد برزتا من محجريهما٠ وكان جسده يتثنى من الوسط وذقنه مرتفعة الى أعلى ومرفقاه مدفوعان في تصلب للوراء ٠ ونهض من ركوعه ، ووقف بضع ثوان على احدى قدميه، ثم وقف على الاخرى ٠

وبعد ذلك أخذ يحرك مرفقيه جيئة وذهابا، ثم شبك يديه خلف ظهره ، وبدأ يرقص بسرعة٠

وتوقفت دقات الطبول فجأة فتوقف الرجلان عن الرقص في الحال ، أما كلثومة التي كانت لاتزال راكعة على الحصـــير ، فانهـــا قومت ظهرها ، وانتصبت قائمة ، وظلت واقفة بلا حراك ٠

وكانت هناك فترات استراحة تتخلل الحفل، عندما تتـــوقف قارعات الطبول فجأة عن دقها ، ومهـــما كانت الحركات عنيفة فان الرقص كان يتوقف فجأة بمجرد الكف عن دق الطبول حتى لو استمر رنين الجلاجل وصرخات النساء فترة أطول بعد ذلك ٠ ويرجع هـــذا كما قال لي فرج الى أن الطبل هي التي تثير الأرواح ، التي تظهر اعراض تقمصها للأجساد التي تسكن بها ٠ وعندما كانت الطبـــول تدوى مرة أخرى ، كان جسد كلثومة يختلج من جديد ، ويتأرجح ورأسها يهتز ، ويبدأ الرجلان في الرقص ٠ وكان ماديجو حالما يسمع دقات الطبول يتخذ نفس الهيئة السابقة المتوترة، ويأخذ قطعة صغيرة من الجلد ، يبدو أنها لأحد الضباع ، ويرسم دائرة على الارض قطرها قدمان، ويضع فيها قطعة الجلد ، ثم يأتي برجل يختاره من بين المتفرجين ويعطيه حربة ويطلب منه أن يضرب بها قطعة الجلد فيفشـــل الرجل ٠ وقام ماديجـــو بطعن قطعة الجـــلد بعد أن أكثر من القفزات ، ولكنه فشل بدوره ، فقد كانت قطعة الجلد ملكا لبابنجا ، ولايمكن لانسان أن يصيبها مهـــما حاول ٠ ورفعت قطعة الجلد ، وغرست الحربة في الارض٠ وحاول ماديجو أن يمر بجوار الحربة ، ولكنه لم يستطع ، كما لو كانت هناك قـــوة خفية تمنعه من هذا العمل ، وبذل جهدا جبارا ولكن دون جدوى ، فقد كانت هناك خلف الحربة أرض الارواح ، التي لا يستطيع أحد أن ينفذ اليها ٠

واســـتمر الراقصان في حركاتهما ٠٠ كانا يهتزان ، ويدلفـــان في تثـــاقل ، ويتأرجحان ويدوران ، ويقفزان ويرتجفان بشدة ، ويتخذان أوضاعا شتى ، بينما كانت النساء يغنين ويهززن الجلاجل، وتختلج أجسادهن على ايقاع الموسيقى٠ ووقفت امرأة أخرى جانبا وأخذت تضبط الايقاع بالتصفيق ٠

وتقـــدمت أمرأة من صـــــفوف المتفرجين وانضمت الى كلثومة فوق الحصير ، وكان جسدها يختلج بشـــدة ، وخرت على ركبتيها ، وأخذت تؤرجح جسدها في تشنج ٠

وكان فرج لا يزال يرقص رقصا محموما ، فأمسك بمدية صغيرة اختطفها من فوق منضدة ثلاثية القوائم ، وأحدث بها جرحا سطحيا فى ذراعه ، وأحضرت له زمزمية فيها ماء فمزجه بدمائه وشرب منه . وعلمت أنه قام بهذا تنفيذا لأمر صدر له من بابنجا لكى يمنحه قوة تعينه على الحياة ، مادام لم يقدم ذبيحة من أجله . وقد تلقى هذا الأمر وهو يرقص ووصلته الرسالة منه كما لو كان قد راه فى حلم ، ودون أن يتفوه بكلمة واحدة .

وغادرت امرأتان مكانهما تحت الدريئة وشرعتا فى الرقص وسط العراء ، وكان جسداهما يختلجان ، وأيديهما تتأرجح ، كما يفعل الرجال . وأمسك فرج بمدية يامبيو ، وقفز فى عنف .. وكان الماء الذى غسل به جسم الخروف قد أريق على الارض . ثم توقفت الموسيقى وتكلمت انجورما بلسان فرج . وكان يسير بخطوات واسعة ورأسه ملقى الى الوراء وعيناه تحملقان فى الحاضرين . وتردد صوته فى وضوح ، وكانت به طبقة عالية مميزة خلافا للعادة . وتحدث الى جندى سودانى وأبلغه أن زوجته كانت قد وعدت بذبح كبش ، ولكنها لم تفعل ، وأن عليها الآن أن تبر بوعدها . ودقت الطبول من جديد ، وأخذ فرج يرقص ، بيد أنه قفز فجأة الى الامام ، ووضع احدى يديه على طبل ، فساد السكون . وسألت انجورما بلسانه لماذا حضرنا لمشاهدة هذه الرقصة ؟ وهل سمعنا عنها شيئا فى حلم ؟ وعادت الطبول تدق من جديد ، وتوقف فرج لان دقاتها لم تعجبه ، ثم رفع عقيرته بالغناء عندما تغير ايقاع دقات الطبول ، التى كانت تقرع بشدة وبضربات أسرع ، مما كان يحدث من قبل . وفى وسط الرقص اندفع فرج الى العلم ، وهزه بشدة ، فتوقفت دقات الطبول .

وتقدم البعض لمساعدة كلثومة على النهوض فانسحبت من الحلقة ، ورفع الحصير . وبينما كان فرج يرقص أحضرت له مذبة مزخرفة وعصوين ، وكانت انجورما قد طلبتها فى حفلة زار سابقة . ثم اقترب فرج من الدريئة وقال للنساء : « اجلسن ، أنا أبو شوك » ، وسوف أقذف بحرابى » . وشبك يديه على صدره ، وهز كتفيه ، ثم أخذ يدور بعنف فى كل اتجاه ، الى أن توقف قرع الطبول مرة أخرى . وعندما عادت تدق تقدمت امرأة ثالثة وخرت على ركبتيها .

وظهرت عليها أعراض من تقمصتها روح . وكانت روح نونجا بين انجورما هى التى تقمصتها ، وكان يريد أن يرقص ، ولكنه لم يستطع أن يفعل ، لأن أمه كانت ترقص وهى تسكن فى جسد فرج . ولهذا تقدم فرج وساعد المرأة على النهوض ، وأذن لنونجا بالرقص . وقدم أحدهم كأسا الى فرج فشرب منه جرعة ثم بصقها على الحاضرين جميعا لتحل عليهم البركة ثم ارتشف جرعة أخرى وبصقها فى الكأس مرة أخرى . ودار الرقص العنيف من جديد .

وفى هذا الزار نرى عادات الأزاندى فى أول مرحلة من مراحل انتقالها من وسط افريقيا الى الحريم فى مصر . وكانت كلمة زار قد اقتبست وأطلقت على مثل هذا الحفل وليس من شك فى أن هناك تغيرات قد طرأت على الطقوس ، فمثلا نجد أن مساحيق البخور المستخدمة من صناعة أوروبية ، وأنها اشتريت من سوق أم درمان .

وليس من اليسير أن نعرف شيئا عن المعتقدات السائدة فى الحبشة ، ولكن الى جانب « واج » (الاله الكبير) هناك جمع من صغار الآلهة يمكن درجها فى مجموعتين : الأرواح الخيرة تسمى أيانا ، والأرواح الشريرة وتسمى الجن . وتشمل الأيانا آلهة البيوت (بناتس) وأرواح الأسلاف (مانس) . ويعتقد أن الأيانا توجد حتى فى البيوت المشيدة حديثا ، وتلقى على الارض لها كسر من الخبز عندما يدخل الناس هذه البيوت لأول مرة . وهناك طائفة من السحرة تزعم أن لها القدرة على التعامل مع الأرواح الشريرة ، وهم يختلفون فى الدرجات والتخصص ، فبعضهم يتنبأ بالمستقبل ، والبعض الآخر يعالجون الامراض بطرد الشياطين ، أما الفئة الثالثة فانها تعرف فن تهيئة الطقس الجميل وجلب المطر .

ويصف بوريلى أعراض تقمص روح شريرة لجسد انسان .. انه يستيقظ فى الليل وهو يشعر بألم حاد ، ويقال له على الفور ان الزار تقمصه . ولعلاجه من هذه الحالة يلوح بعضهم بدجاجة سوداء حول رأس المريض ، وتلقى على الارض ، فاذا ماتت فان هذا يكون فألا حسنا ، اذ يعتقد أن الروح حلت فى جسم الدجاجة وقتلتها ، أما اذا بقيت حية ، فان هذا يكون نذير



شؤم على المريض ، لأن الروح لم تترك جسده · وفى أنكابور يتجمع المتحمسون للزار ويعتزلون الناس ثلاثة أيام وثلاث ليال ، يلزمون أنفسهم خلالها بالقيام بممارسات غريبة يكتنفها الغموض· والخبر التالى عن «ود الجنى» ويضم وقائع تشبه ما يحدث فى حفلات الزار المصرية ·

ويسكن « ود الجنى » أجساد الشابات والفتيات بطريقة غير معروفة ، وعند ما يتقمص جسد امرأة تسقط مريضة · واذا لم يعرف أن « ود الجنى » قد تقمصها وأنه السبب فى وعكتها ، فان المرض يشتد عليها ويقضى نحبها· ومهما يكن من أمر فانه اذا اكتشف أقارب المريضة أن انحراف صحتها يرجع الى تقمص «ود الجنى» لجسدها ، فانهم يحضرون طبلا ويقرعونه ، ويصفقون بأيديهم · وفى هذه اللحظة يكون «ود الجنى» ساكنا فى لسان المرأة ويتحدث قائلا : « لقد تقمصت جسدها فى الموضع الفلانى ، والآن دعونى أرقص كذا يوما ، ودقوا لى النغمة الفلانية !» ويقيم له أقارب المريضة حفلة ، يرقص فيها الأيام التى حددها · وفى آخر يوم يطلبون منه تحديد موعد لعودته فيقول : «سوف أعود بعد عامين أو ثلاثة أعوام» · ويحملونه على أن يقسم بأنه لن يعود ، قبل الموعد الذى حدده ، ويقولون له « اذا حنثت بقسمك ولم تحافظ على هذا الشرط وجئت قبل الموعد المحدد فاننا ندعو عليك بألا تصل أبدا الى أهلك ، وأن تموت خطأ بسلاحك ! » فيقول « آمين! » وعندئذ يعدون له حنطة محمصة ، وفلفلا أحمر ليتزود بها فى رحلته · وبعد أن يصيب قليلا من هذا الطعام ، يرقص بضع دقائق ، ثم يسقط على الارض · وعندئذ يتقدم الحاضرون ويحكون رقبة المرأة بمتن سلاح من الحديد · ويقودونها الى بيتها ، ويحملونها على الدخول · وتشفى المرأة فى الحال ويقولون « ود الجنى تركها » · ولكنهم يدقون لها النغمة التى طلبها ، فى السنة التى اتفقوا معه على أن يعود فيها · واذا أبدى رغبته فى العزف على ربابة أوناى ، فانهم ينفذون له طلبه · وتتحلى المرأة بالمصوغات التى يحبها · وبعض المرضى يموتون بسببه ، اذا لم يجدوا أحدا يتيح له فرصة للرقص من أجلهم · ويقال ان المرأة اذا ماتت بعد ذلك فان « ود الجنى » يأخذ جثمانها ويجعلها تعمل فى خدمته ، أو يبيعها للشياطين·

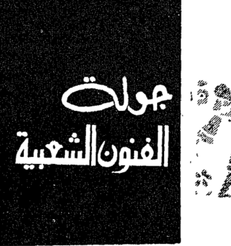
ومن ثم فان أمامنا احتمالا بأن الزار قد يكون من أصل حبشى أو سودانى · وليس من شك فى أن الكلمة حبشية الأصل وأنها عرفت فى مصر قبل فتح السودان · ويتعذر علينا أن نحكم على مدى انتشار الاعتقاد فى الأرواح الحبشية بين الطبقات الدنيا · ولعل دراسة مستأنية للرقى تهدينا الى الصواب ، ولكن يجب الا ننسى أن طريق التجارة على طول ساحل البحر الأحمر كان مفتوحا لمدة تزيد على ألفى عام، بينما كان الاتصال بالشعوب التى تعيش فى حوض النيل الأعلى ، يتم فى فترات متقطعة ، اثر غارة من الغارات ·

ومهما يكن من أمر فانه يمكن القول بأن الزار انتشر بين نساء الطبقات العليا فى مصر بتأثير الجوارى اللاتى تسللن الى أوساط الحريم وتوثقت أواصر الود بينهن وبين سيداتهن · وسرعان ما عدلت هؤلاء الجوارى عن عبادة الموتى الى الاعتقاد فى الأرواح ، وهذا بدوره قد دعم المعتقدات التى وصلت الى مصر من الحبشة ·

أحمد آدم محمد



- جولة الفنون الشعبية
- مكتبة الفنون الشعبية
- عالم الفنون الشعبية





تحسين عبد الحى

الفنون الشعبية فى سيناء

أصدرت مجلة الهلال عددا خاصا عن سيناء ، ذلك الجزء العزيز من وطننا الذى وقع أسيراً فى أيدى الغزاة الصهاينة ، بعد حرب يونية سنة ١٩٦٧ ٠٠ وقد كتب الاستاذ الدكتور عبدالحميد يونس ، الجزء الخاص بالفنون الشعبية فى سيناء

وقد بدأ الدكتور حديثه بقوله : ان أية محاولة لعرض الفنون الشعبية فى شبه جزيرة سيناء ، لابد أن تواجه ثلاثة مواقف – الأول هو التقاء الحقيقة بالخيال ، ذلك لأن طبيعة شبه الجزيرة من الناحية الجغرافية قد اقترنت من قديم بتصورات خيالية ، لعلها نشأت من التفسير الاسطورى العريق لمظاهر الطبيعة والحياة ، والثانى اقتران الواقع بالحلم أو المثال فى عقول الناس ، الذين درجوا ولا يزالون يدرجون على هضاب سيناء وسهولها ، ومهما يكن من أمر ارتباط المعارف ، التى يحصلها الناس هناك من التجارب ، فان الخبرة تمازج تصورات ومعتقدات تجاوز الواقع الى عالم المثل والاحلام ، والثالث أن هذه البقعة من الأرض على تفردها فى ظاهر الامر ، انما تربط الوطن العربى مشرقه ومغربه ٠ ولقد أثبتت الدراسة أن العناصر البشرية ، البدوية والمستقرة ، التى أبدعت فنون الكلمة والحركة وتشكيل المادة ، لها جذورها فى المواطن الاولى للشعب العربى ، ولها أصول وفروع فى الوطن العربى الكبير ، **واعترف الدكتور عبد الحميد يونس منذ البداية بأنه قد استفاد فى دراسته للفنون الشعبية فى شبه جزيرة سيناء من ملاحظاته المتعددة لظاهرة الابداع الشعبى فى كثير من الربوع ، وبخاصة فى الاقليم الذى عاش فيه بنو عمومته دهرا طويلا ، وأكد على أن التشابه فى الأشكال والمضامين والطرز ليس ثمرة التماثل فى الظروف الثقافية ، ولكنه البرهان على الاتصال الوثيق المستمر بين القبائل والعشائر والبطون ٠**

فالمتتبع لما يمكن أن يسمى بالتاريخ الشعبى للجماعات العربية يدهشه أن يلاحظ العناية الفائقة بحفظ النسب عند الاسر والعشائر فى أكثر الربوع ، ويدهشه أكثر ، وحدة الانتماء لهذه القبيلة أو تلك بين فروع تباعدت ديارها ، وربما اختلفت بعض أزيائها وطرائق عيشها ومن المسلم به أن موقع سيناء التى كانت الجسر ، الذى عبرت منه الجماعات العربية الى مصر وما وراءها ، ظلت تحتفظ بتاريخها الوجدانى ، الذى يربطها بالاصول والفروع شرقا وغربا ٠ ومن هنا تكررت أسماء

عن مقال للدكتور عبد الحميد يونس – مجلة الهلال – يونيو سنة ١٩٦٧ ٠

الأعلام البدوية فى سيناء بصيغها التى عرفتها الأنساب القديمة ولا تزال تعرفها الانساب الجديدة فى المشرق والمغرب على السواء ٠٠ العيايدة ، الحويطات ٠٠ بنو عقيل ٠٠ الغوايد ٠٠ الصوالح ٠٠ بنو زويد ٠٠ الأخارسة ٠٠ بلى ٠٠ القطاوية ٠٠ الخ ٠

وركز الدكتور عبد الحميد يونس فى اطار حديثه عن الشعر البدوى على فن الكلمة على أساس أنه أظهر من غيره فى حياة الجماعات التى تدرج على شبه الجزيرة ٠ ذلك لأن هذا الفن يستوعب الشعر والاغنية والحكاية والوصية والمثل وبعض المطارحات ـ التى تشير الذهن ، أو تعتمد على الايهام والتلويح ، ولا يكاد الادب البدوى فى سيناء ينفصل عن الوسائل الفنية الأخرى ، فهو يرتبط بالموسيقى ارتباطه بالحركة ، وكثيرا ما اقترن بالأزياء والأدوات ٠

ومن أقوى الادلة على عراقة الشعر البدوى فى سيناء وفى غيرها « الحداء » واذا كان القصيد طويل النفس فانّ الحداء قصيره ، أو هو أيضا يرتبط بالموسيقى ، أو لعل الاصح القول أنه تجسيم للموسيقى ، فهو جزء لا يتجزأ من رحلة البدوى طلبا للماء أو المرعى أو الغنيمة ٠ والحداء الذى يتردد الآن بين عربان سيناء لا يكاد يختلف عن الأوصاف التى حفظتها الروايات المدونة القديمة ، وهو لا يتجاوز مقطوعة قصيرة من بيتين اثنين ، والاسترسال يقتضى التكرار أو اضافة مقطوعة أو مقطوعات أخرى على النسق نفسه ٠ ومما تجدر الاشارة اليه أن الحداء يصدر عن الارتجال ، ولا يحتاج الى التنقيح أو المراجعة أو تخصص فرد معين فى نظمه ، وليس مقصورا على الرحلة ولا على الناقة ، وهو « أغنية حرب » ـ اذا صح هذا التعبير ـ لأنه يصدر بصفة عفوية ابان المعارك ـ وكأنه صيحات قتال ، كما يقال فى التوجه الى المعركة أو العودة ، منها ٠ وأحب أوزانه الرجز ، وربما كان ذلك من الأسباب التى دعت بعض الباحثين الى القول بأن الحداء هو أول شكل ظهر من أشكال التعبير الشعرى عند العرب الى القول بأن الحداء هو أول شكل ظهر من أشكال التعبير الشعرى عند العرب ، وقد ترجع هذه الحقيقة أن الأراجيز اتسمت بالمرونة فتعددت المقطعات والتحمت ، وأصبحت قادرة ـ فى الشعر الفصيح والبدوى معا ـ على استيعاب الأيام والتواريخ والقصص والمواعظ والدروس ٠

ويقول الدكتور عبد الحميد يونس ، ان الرقص البدوى أرقى فى بعض أشكاله من الرقص الطقوسى والعلاجى ، وهو يقوم بوظيفة الترفيه بالتعبير الحركى عن بعض القيم والمثل البدوية ٠ وبعد تحليله لرقصتين شعبيتين هامتين ـ هما رقصة السامر ، ورقصة الدحة أو الدحية ، يصل بنا الى موضوع الزى والزينة ٠٠ فالبدويات فى وادى القمر وأرض الفيروز لهن موهبة أكبر فى ممارسة الفنون التقليدية ، والراجح أن العناصر البشرية التى كانت قد استقرت فى مرحلة من المراحل ثم عادت الى شبه الجزيرة قد أثرت فى أحكام الفنون البدوية وصقلها وتعقيدها ، ولقد شكلت طبيعة شبه الجزيرة حياة الانسان ، وغلبت البداوة عليها ، وانتشرت قبائل البدو فى سهولها وهضابها وجبالها ونجوعها ووديانها ، وللبدو عادات وتقاليد وفن شعبى أصيل ، يعد الزى والزينة من ذخائره ونفائسه ٠ وأن الباحث المدقق فى أنماط الزى ووحدات الزخرف وأساليب الزينة يجدها تحكى بمادتها ومناهج تشكيلها ، البداوة بعاداتها وتقاليدها التى عرفت بها على مر الزمان وليس الموضوع مجرد نزعة فطرية الى التجميل ٠٠ انه يتجاوز ذلك الى التعبير عن مكانة الفرد وعن شعار قبيلته ، ومن ثم تنوعت الطرائق والاساليب والأنماط على الأزياء ووسائل الزينة جميعا ، مع ما يبدو عليها من بساطة تكافىء طبيعة البدوى ، فاذا أضفنا الى هذا كله تقاليد فنية ، يصدر عنها البدوى ، استطعنا أن نتبين كيف يجتمع الحذق والقدرة على الصقل مع البساطة ٠ والباحث فى الزى والزينة مطالب بأن يحلل جميع العناصر



التى تقوم عليها فى اطار الطبيعة والملابسات التاريخية معا،وليس الامر مجرد اعجاب أو دهشة ولكنه دراسة تحاول أن تستجلى الأبعاد الاجتماعية والنفسية التى عملت على تشكيل المادة تشكيلا يناسب ما يقصد اليه البدوى من تحقيق الوجود الشخصى والجمعى على السواء • ان الدراسة تتوسل بالوصف والتحليل ، الى جانب التذوق ولذلك كان من الضرورى أن يعايش الباحث المجتمعات البدوية فترة غير قصيرة لكى يفى الموضوع حقه من جمع وتصوير وتصنيف ودراسة

وتختلف أزياء البدو من حيث الجنس والسن والحالة الاجتماعية ، الى جانب النسب فى بعض الاحيان • وزى الرجال تقليدى ، فالرجل يضع على رأسه « العجدة » وهى تصنع من قماش خفيف أبيض ويلف رأسه بعقال من الصوف الاسود ويتخذ قفطانا أبيض ويتمنطق بحزام من الجلد يتدلى منه فى الايام العادية خنجر وفى المواسم والحفلات حسام يعتز به ، وفى الشتاء يرتدى ثيابا من الصوف •

أما المرأة ، فتتفنن فى زيها وزينتها ، وكل من يشاهد النماذج المأخوذة من شبه جزيرة سيناء يروعه تفنن المرأة فى التطريز والزخرف ، وهى تستخدم وحدات زخرفية من الفن التقليدى البدوى ولكنها كثيرا ما تضيف اليه أو تعدله من ابداعها

والراجح أن وجود الفيروز وغيره من الأحجار الى جانب بعض المعادن فى شبه الجزيرة كان من العوامل على رقى هذا الفن ، الى جانب الاتصال المباشر والمستمر بمراكز الحضارة العربية شرقا وغربا ، وأصبح للتطريز عند البدويات فى سيناء تقنية على شىء من التعقيد ، ولها مصطلحاتها الدالة على الانماط والأشكال والوحدات •• من ذلك المقص والجيسان والجلادة والسبيلة والبذرة والمدارى والنخلة والجلايد والشمفة وحب الترمس ودقن الشايب وملفوف •• الخ •

ولكل فتاة بدوية ثوب الزفاف الذى تعنى باعداده واستكماله فى فترة مبكرة ، وتضع فيه كل مواهبها وتحرص عليه ، وتستعمله فى المناسبات الاجتماعية بعد الزواج ، ويظل محققا لوجودها دالا على ذاتيتها ، باعثا على التناظر والمباهاة الى اخر العمر • والمرأة فى شبه جزيرة سيناء ، مثلها مثل المرأة البدوية فى ربوع الوطن العربى الاخرى • تعنى بتضفير شعرها عناية فائقة ، والفتاة تجمع شعرها فى ضفيرتين اثنتين حتى اذا تزوجت أطالتهما بجدائل من شعر الماعز وتعلق فى نهايتهما شرائط حريرية حمراء زينت بحلقات من الخرز ، وهكذا نجد أن البدوية قد توسلت بشعر صناعى تضيفه الى شعرها الطبيعى كما تفعل المرأة الحضرية الحديثة اليوم ، وان كان ذلك بأسلوب آخر •

أما غطاء الرأس والبرقع ، فقد تفننت فيهما العذارى والمتزوجات فى سيناء ، وهما أقرب الى الشعار منهما الى مجرد زى •• انهما يدلان باللون والشارة والحلية الى الحالة الاجتماعية •• عذراء أو متزوجة •• ويدلان فى الوقت نفسه على القبيلة أو العشيرة أو البيت الذى تنتسب اليه •

وللحلى مكانة ممتازة عند البدوية فى شبه جزيرة سيناء ، وهى تشبه فى هذه الناحية البدوية أو القريبة من البداوة فى الاقاليم الشرقية من الديار المصرية ، والصائغ يتفنن فى الأساور والدمالج والخلاخيل والعقود والاشناف والخواتم وتستخدم فصوص مختلفة الالوان لهذه الحلى ، وبخاصة للخواتم ، وقلما تتخذ المرأة البدوية فى شبه جزيرة سيناء الحلق ، الذى تثقب له الآذان عند أكثر النساء فى العالم ، كما أن للخرز مكانا بارزا عند النساء البدويات • وكثيرا ما تثبت قطع النقود وبعض الحلى على الخمار وغطاء الرأس وأجزاء من الثوب، والرجل البدوى فى شبه الجزيرة يتختم فى اصبعين اثنتين هما البنصر والخنصر ، وهذه الخواتم تستوعب الفصوص أيضا وقد ينقش الاسم عليها لتكون بمثابة البصمة أو « الختم » أما الوشم فلا يزال له مكانة من الفنون الشعبية ، وأغلب الظن أنه يستهدف وظيفة أخرى ، الى جانب التجميل ، وتسرف المرأة البدوية فى سيناء فى هذا الوشم وهى تزخرف جبهتها وجانبى الفم والشفة السفلى الى نهاية الذقن وظهر الأصابع والكفين ، والارجل من القدم الى منتصف الساق ، ولهذا الوشم صداه فى الشعر البدوى الغنائى •

أما عن سيناء فى الادب الشعبى ، فيرى الدكتور عبد الحميد يونس أن الباحث فى الفنون الشعبية لا يستطيع ان يتجاوز عن ذلك القصص الذى صور الايام والوقائع بين العرب وأعدائهم • ولقد أسهمت تلك القصص فى نسيج الملاحم الشعبية الكبرى مثل الهلالية والظاهر بيبرس وعنترة وغيرها ، ووجود تلك الحلقات لا يدل على انها جزء من مسرح الاحداث فى ملحمة كبيرة تستوعب العالم بأسره ، وان تركزت حول الوطن العربى، والدارس لها يكاد يقطع بأنهـا تمت فى مواطن الوقائع •• أى فى شبه الجزيرة ، وأنها تجمعت حتى استكملت الملحمة أشتاتها وثبتت على صورتها النهائية •



الزير سالم

كانت ملحمة الزير سالم ـ الشعبية ، موضوع رسالة الماجستير ، المقدمة من الأستاذ ـ لطفى حسين سليم ، فى الشهر الماضى ، فى قسم اللغة العربية ـ جامعة القاهرة وتكونت لجنة المناقشة من :

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والأستاذ الدكتور عبد العزيز الاهوانى والدكتورة نبيلة ابراهيم ٠

وقد لخص الاستاذ لطفى رسالته بقوله :

ان الزير سالم هو المهلهل بن ربيعة التغلبى الشاعر الفارس الذى قاد قبيلته تغلب فى حرب البسوس ضد قبيلة بكر بن وائل لنيل ثأره من أجل مصرع أخيه كليب بيد جساس بن مرة البكرى ٠

وقد قسم الأستاذ لطفى بحثه الى كتابين :الكتاب الاول يعتبر خلفية تاريخية للزير سالم والكتاب الثانى يدور حول الملحمة الشعبية فى ثوبها الشفهى والمدون ، وتقييمها تقييما فنيا ٠

أما الكتاب الأول فقد تناول فيه بيئة مهلهل التى تمثلت فى قبيلة تغلب بتاريخها ومساكنها ودورها السياسى فى تحرير قبائل معد من نير الاستعمار اليمنى فى عصر التبابعة بقيادة وائل ابن ربيعة الملقب بكليب ٠ ومن ثم تجمع فى أفرادها كل مظاهر الفروسية العربية الاصيلة ٠ وان كانت تغلب عاشت تاريخها فى صراع حربى الا أن حرب البسوس التى قادها مهلهل من أجل الثأر كانت سببا فى تشتيت القبيلة ٠

وان كان المهلهل قد قضى حياته فى جو حربى الا انه تجمعت فيه صفات شخصية اشتهر بها كالليونة وكونه زير نساء ٠ ولقد كانت تغلب بظروفها ، وأسرة مهلهل ، وشهرته بتلك الصفات، مؤثرات قوية حددت لنا شخصيته التاريخية، الى جانب ماكشفه شعره من نفسية هذا الفارس وآرائه ومعتقداته ٠

والكتاب الثانى كان تقييما فنيا للملحمة المشهورة المدونة معتمدا على أقدم نسخه ومقارنتها بالنصوص الشفهية .

وقبل أن نستعرض هذا الجزء من البحث نود أن نقدم ملخصا لأحداث الملحمة :

اذ تبدأ هذه الأحداث بحلم رآه الملك حسان التبعى أفزعه ، واستدعى عرافه الذى قام بتفسيره بطريقة تنبئية وفيه اشارة الى مصرعه بيد كليب القادم من أراضى النيل . ويرسل الملك حسان خمسين فارسا الى مصر بقيادة وزيره الانكشارى لجمع الاتاوة السنوية وتقصى الحقيقة . ولكن كليبا يعترض طريقهم ويقضى عليهم جميعا . وعندما يتناهى الخبر الى الملك حسان يعد جيشا ضخما لتأديب كليب وقومه . ويلجأ كليب للحيلة ويستطيع خداع الملك حسان الذى ينصبه واليا على مصر . ويفكر كليب فى الوسيلة التى ينتقم بها من الملك حسان قاتل أبيه فيستغل طبيعة الملك حسان فى ميله للحسناوات ، وتكون الاداة المنفذة لتحقيق مأربه الجليلة بنت مرة ، ويسرع كليب باعداد مائة صندوق ذات طابقين ، فوضع فى الطابق الأسفل رجلا مسلحا ، وفى الطابق العلوى جهاز الجليلة عروس الملك حسان . وأخيرا ينجح كليب فى قتل الملك حسان والاستيلاء على ملكه ، ثم الزواج من الجليلة ، الا أن ابنة مرة تتمنع على كليب . وتستغل ذلك فى القضاء على الزير سالم الذى قالت نبوءة تبع قبل موته بأنه سيكون سببا فى القضاء على قومها . وتفكر الجليلة فى أكثر من وسيلة لتهلك الزير سالم ، ولكنها تبوء بالفشل والخزى ، ويعود الزير من كل مخاطرة سالما .

وترد على آل مرة **(الدسوس)** أخت الملك حسان باحثة عن الثأر من كليب ، وتنجح فى بث سمومها وايقاد نار الحقد والكراهية فى نفسية جساس ابن مرة نحو كليب وبعد محاولات تحقق مأربها ويغتال جساس كليبا .

وينهض الزير سالم بقومه للمطالبة بالثأر ، ويشتبك مع آل مرة فى معارك طاحنة يخرج منها دائما منتصرا حتى بنى من جماجهم قلاعا وقصورا ويفكر آل مرة فى حيلة للقضاء على الزير سالم وينجحون فى ذلك ، اذ أنهم فاجأوه بجيش ضخم وأثخنوه بالجراح واعتقدوا انه مات ، ولكن أخته (ضباعا) وضعته فى صندوق ضخم وألقته فى البحر يواجه مصيره . وتلقى الامواج بالصندوق بالقرب من سواحل (بلاد حكمون اليهودى) وينتشله أحد الصيادين ، ثم يأتى حكمون ليحمل الصندوق طامعا فى أن يكون كنزا ، وعندما يكتشف الحقيقة يعالج الزير سالم الى أن يشفى تماما ، ثم يعينه سائسا لاصطبلات خيوله .

ويتعرض حكمون لهجوم ملك من أعدائه فيتعرض الزير سالم لمحاربة الاعداء ويقلب الهزيمة الى نصر .

ظل الزير سالم فى بلاد حكمون سبع سنين نجح خلالها فى تربية جوادين قويين وبعد انتصار الزير على أعداء حكمون يطالبه الملك بأن يتمنى ما يريد فكانت أمنيته العودة الى بلاده ومعه أحد الجوادين .

ويعود الزير سالم الى قومه فيجدهم فى حالة يرثى لها من الذل والمهانة اذ أن جساسا استولى على السلطة وأذاقهم الهوان .

ويستدعى الزير سالم أقاربه وأشقاءه ويشعل الحرب ضد آل مرة .. وفى معركة من المعارك يلتقى الزير سالم بفارس شاب يضطرب له قلبه ويحن اليه . اذ أن الشاب يشبه أخاه كليبا . ويستعصى على الزير القضاء على هذا الشاب وبعد أحداث عدة يكتشف انه الجروهجرس بن أخيه كليب .

وتكشف اليمامة ابنة كليب الحقيقة للهجرس الذى يعود الى عمه الزير ويتفقا معا فى حيلة للقضاء على عدوهم المشترك جساس بن مرة .

وتتم الحيلة ويقتل جساس بيد الهجرس الذى ينصب ملكا على البلاد بعد أن نال ثأر أبيه .

هذا هو الهيكل العام للملحمة الشعبية التى حاول مقدم الرسالة من خلاله أن يبنى تقييمه لها وأول النقاط التى عالجها هى محاولة تاريخ هذه الملحمة .

من حيث التدوين استطاع أن يثبت انها أحدث تدوينا ورواية من سيرتى عنترة وسيف ابن ذى يزن . ومن حيث العصر الذى دونت فيه فقد استطاع من خلال الدلائل التاريخية والاجتماعية

والللغوية أن يثبت انه العصر المملوكى فى ظـــلال حكم الاتراك العثمانيين • ومن أمثلة هذه الادلة ما أشارت اليه الملحمة عن طبقة الانكشارية وعن الالقاب كالباشا والبك • واستخدام بعض الالفاظ مثل كلمتى (الميز) و (مدفع) •

هذا الى جانب الدلالات الاجتماعية التى اتضحت فى انعكاس المجتمع المصرى فى تلك الفترة ،وذلك لسلوك شخصيات الملحمة وأزيائها ومهنهـــا ، وما يستخدمونه من آلات موسيقية وغير ذلك •

***

وحينما تناول شخصيات الملحمة بالتحليل ، كان أبرزها ـ بالطبع ـ شخصية الزير ســـالم التى كانت نموذجا للبطل الشعبى كما تمناه الشعب اذ تجمعت فيه صفات جسمية وخلقية وعقليـــة نبعت من وحى الفنان الشعبى وخياله ، وبذلك أعطانا مفهوما شعبيا للفروسية •

وقد أشار الى تأثير الاســـاطير الفرعونيـــة واليونانية على الراوى الشـــعبى عند تصويره للزير سالم وغيره من شخصيات الملحمة ، وأبرز أسطورتين فرعونيتين هما : **ايزيس وأوزيريس، والاخوين (بايتى وأنوبو) •**

هذا الى جانب أسطورة هرقل والاوديسة • بالاضافة الى مؤثرات دينية كقصتى النبى موسى ويوسف الصديق •

وكما فعل الراوى الشعبى بشخصية الزيرسالم حور ما يشاء فى تصوير شخصيات تاريخية ككليب والجليلة وجساس وغيرهم ، متحررا من التـــاريخ وما قدمه عن هذه الشخصيات • كما أضـــاف الى شخصياته الرئيسية شخصيات لم يكن لهـــا وجود تاريخى كضياع واليمامه والغويله والوايليه وغيرهن، كما قدم لنا نماذج طبقية كالمهنيين والعبيد والوزراء والاطباء وغيرهم •

والحوادث التى صاغها الراوى فى ملحمتـــه تهتم بمحيطها المكانى ، فمعظم البلاد التى تدور الحوادث خلالها فى أرض مصر ، ومحيط الحوادث واسع اذ يستغرق مصر ببلادها شمالا وجنوبا كما يشير الى أرض اليمن دون تحديد جغرافى لها وكذلك بلاد الشام •

وكما اهتم الراوى بمسرح الحوادث اهتم كذلك



بارتباط بعض الحوادث بالزمن ، ومن ثم كانت الحوادث تميل الى الواقعية وقلة العنصر الخرافى فيها الا ما يتصل بتصوير البطولة ووقف الاستاذ لطفى عند بعض الحلقات التى تكون بناء الحوادث وهى الحلقة التى تشير الى بقاء الزير سالم طوال سبع سنين لدى حكمون اليهودى ، وأشـــار الى ما قاله الدكتور لويس عوض حولها والى كونهـــا من الاسرائيليات ، ولكنه أوضح الدوافع التى حدت بالراوى اليهـــودى الى أن يضيفها الى الحوادث الرئيسية فى الملحمة الاصلية ، ثم ركز على بعض الحلقات وعلاقتها بالتاريخ ومدى تأثرهـــا به • وكذلك بمدى تأثرها بالأساطير فرعونية كانت أم يونانية •

وطبيعة الحوادث تتركز **فى جو الفروســـية العربية ، ولكن من وجهة نظر الراوى الشعبى ،** اذ أنه يبالغ فى ابراز الصفات التى يجب توافرها فى أبطاله من الفرسان خاصـــة فيما يتصـــل بالزير سالم وقوته الجسدية الخارقة التى استغلها فى مصرع آلاف الفرسان من أعدائه •

واستغل الراوى الشعبى وسائل تغذى عنصر التشويق وفى تطوير الحوادث فى ملحمته كالاحلام والتنكر والحيل وغيرها ، وتجمعت الحوادث لتتركز حول حقيقة جوهرية تهم الشعب على مر العصور وهى كراهية الظلم بكل صوره ووسائله ، لذلك وضع الراوى الشعبى نهاية لكل ظـــالم ترضى مشاعر الشعب والمستمعين ، فالظالم اما أن يقتل أو يهان ويحيا حياة ذليلة كتبع وجساس والجليلة وغيرهم ، والمظلوم يسعد بالعرش كالجرو هجرس أو يرجع الى الحياة التى يحبها ويرتاح اليهـــا كالزير سالم فى نهاية الملحمة •

وصاغ الراوى تلك الحوادث فى أسلوب يناسب مقدرته اللغوية وخياله الشعبى ، وان صيغ هـذا الاسلوب فى قالب يمتزج فيه الشعر العامى بالنثر واللهجة العامية المسجوعة الا ان الزير سالم كانت أقرب الى الملاحم من حيث مكانتها الأدبية .

وساهمت **ملحمة الزير سالم** فى الكشف عن الشعب المصرى بأصالته ، وآرائه ومعتقداته وموقفه من أحداث عصره • فكانت الملحمـــة بذلك مرآة صادقة للبيئة والعصر الذى عاشته ، فالجو الحربى الذى صورت من خلاله الحوادث عكس لنا ماكانت تستخدمه الجيوش من أسلحة والخطط الحربيـــة التى نبعت من تصورات الشخصيات الشعبية ، والتقاليد المتبعة عند الخروج للمعارك أو العـــودة منها كاستخدام الملوك والقادة للطبول والرســـل والعرافين وايمانهم بما كان يتنبأ به هؤلاء العرافون ويلتزم الراوى الشعبى عند حديثه عن المعارك التى تخوضها شخصياته بتسميتها بأيام كما لو كان ملتزما بالتاريخ وان غير فى مسرح الحوادث •

ويؤمن عوام الناس بالاحلام على مر العصـــور ، بل ان هذه الاحلام لها تأثير كبير على سلوكهـــم لذلك استغل الراوى الاحــــلام فى الكشف عن مستقبل الحوادث ومصير الشخصيات وكما آمن الناس بالأحلام آمنوا بالسحر وما يرتبط به من (ضرب الرمل) ومن معتقدات ، وبخاصة مايتصل بالجان وسكناهم للآبار والاماكن الخربة •

وندرك من خلال الملحمة تأييد الراوى للثـأر اذ نجد تعاطفا منه مع شخصية الزير سالم فى حربه ولعل ذلك راجع الى تصويره لحوادث لهـــا امتداد تاريخى فى عصر جاهلى •

وقدمت لنا الملحمة الطبقات الاجتماعية التى كانت فى ذلك العصر كطبقة اليهود وما اتصفوا به من شح وجشع وغدر ، وطبقة الغجر واحتقار الشعب لها ، والمهرجين والمشـــعوذين • واحتلت المرأة مكانتها فى الملحمة ، فكانت لها مقاييس جمـــال عرفت به فى عصرها ، وكانت لها طريقتهـــا فى ارتداء أزياء خاصـــة بها وطريقة فى تزينها ممـا يعكس لنا المرأة الجميلة من خلال وجدان العوام من الناس •

وعكست لنا الملحمة فى صدق تقاليد وعـــادات الشعب المصرى فى ذلك العصر • ففى أفراحـــه ترسم لنا الملحمة ملامح (زفة العروسة) • وفى أحزانه نرى المبالغة فى التعبير عنها بلطم الخدود واهالة التراب فوق الروءس • والامتناع عن كل مظهر للبهجة والفرح عند موت عزيز ، واقـــامة المآتم ، وتطهير جسد الميت قبل دفنه •

كما عكست لنا الملحمة أيضا قيم الشـــــعب وأخلاقياته فى التبرك بدعـــاء الوالدين ،والوفاء بالعهود ، والحفاظ على الصداقة ، واكرام الضيف والدفاع عن المرأة وغيرها •

كما نلمح بعض ملامح المجتمع الاقطاعى ، الذى ينقسم الى طبقة السادة الذين يباح لهم كل شىء ويستمتعون بكل شىء فى استبداد • وطبقـــة العبيد والشعب المحروم المستذل على أيديهـــم والمرهق بالضرائب • بل ان هذا التمايز الطبقى يتضح فى الملبس والمسكن وطرق المعيشة •

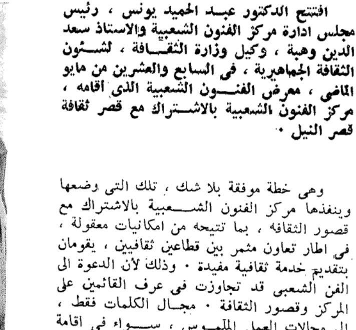
وتمثلت فلسفة الشعب فى حكمه ، وموقفـه من حكامه ، فالشعب فى الملحمة ـ يبغض الحاكم المستبد ومن ثم يضع له نهايه مفجعة على يـــد أبطاله المحببين لديه ، أو يجعلونه ألعوبة فى يد النساء ، أو شريرا بغيضا ، ومثل هؤلاء جميعـا شخصيات كتبع وكليب وجساس •

ومن ثم وضعت الملحمة نهـاية للظلم بمصرع الظالمين ، وعبرت عن آمال الشعب المصرى فى حياة كريمة قوامها العدالة والسلام •

هذا وقد حصل مقدم الرسالة على درجة الماجستير بدرجة جيد بعد مناقشة مستفيضة من الســادة أعضاء لجنة المناقشة •



معرض الفنون الشعبية

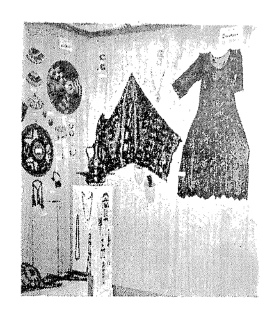


افتتح الدكتور عبد الحميد يونس ، رئيس مجلس ادارة مركز الفنون الشعبية والاستاذ سعد الدين وهبة ، وكيل وزارة الثقافة ، لشئون الثقافة الجماهيرية ، فى السابع والعشرين من مايو الماضى ، معرض الفنون الشعبية الذى أقامه ، مركز الفنون الشعبية بالاشتراك مع قصر ثقافة قصر النيل .

وهى خطة موفقة بلا شك ، تلك التى وضعها وينفذها مركز الفنون الشعبية بالاشتراك مع قصور الثقافه ، بما تتيحه من امكانيات معقولة ، فى اطار تعاون مثمر بين قطاعين ثقافيين ، يقومان بتقديم خدمة ثقافية مفيدة . وذلك لأن الدعوة الى الفن الشعبى قد تجاوزت فى عرف القائمين على المركز وقصور الثقافة . مجال الكلمات فقط ، الى مجالات العمل الملموس ، سواء فى اقامة المعارض أوالندوات العامة . مما يساعد فى المستقبل على خلق رأى عام واع حول الفن الشعبى ، ذلك الفن الذى كان ومازال مفترى عليه ، وبخاصة من أولئك الذين يستخدمونه فى كل وقت ، بغير علم به ، أو بأصوله ، وقواعد دراسته وتقديمه للجمهور الشغوف دائما بكل ماهو شعبى أصيل .



محافظة دمياط



محافظة سوهاج

وقد جاء المعرض ، تعبيرا معقولا عن مختلف الانشـــطة الابداعية والجمالية ، وما قد يكون له وظيفة طقوسية لمختلف مناطق الجمهورية ، وقد جاءت المعروضات ، سواء فى طريقة عرضها أو تسلسله ، رائعة حقا ، حيث استطاع هذا المكان الصغير الذى خصصه قصر ثقافة قصر النيـل للمعرض أن يستوعب ، معروضات شعبية ،حصل عيلهـا أخصائيو مركز الفنـــون الشعبية ، فى رحلاتهم الميدانية الى مختلف محافظات الجمهورية. فالى جانب أشـغال الخوص ، وعقـــود الخرز ، والأزياء الخاصة بأسوان، وجدنا بعض المصنوعات الخزفية والأكلمة بوحداتها الزخرفية الشعبية من محافظة دمياط ، الى كل تلك المعروضات الرائعة من كليم الشرقية الى أحذية ومفـارش القاهرة ، وأزياء وعقـــود سيناء ، وواحة سيوة ، ومرسى مطروح ، وبراقع الوادى الجديد ، **وكان القاسم المشترك بين كل ما عرض من المحافظات ، نماذج من الازياء الشـعبية ، وأدوات الزينة ، من قلائد وعقود وأحجبة وأشغال الخرز والابرة ، والمعلقات والمفروشات من الأكلمة والسـجاد والحصـير والأبراش ، والعلاقات الخوصية والآلات الموسيقية الشـعبية ، وبعض الأدوات المنزلية من المنـاطق المختلفة .**



سيوه

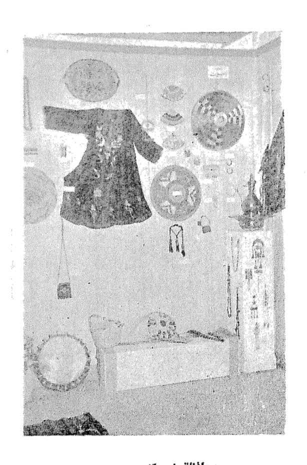
وجاء هـــذا المعرض ليبين أن مركز الفنون الشعبية قد أصبح لديه الآن حصيلة لا يستهان بها من المادة الشعبية ، وخاصة الفنون الشعبية التشكيلية ، بمـــا تحـويه من عناصر العراقة والأصالة على مر الأجيال ، وبقى أن يبذل المركز المزيد من الجهـد ، للتعريف بالملامح الرئيسية لتراثنـا الشعبى ، بالوسائل التى تتاح له ، أو التى يستطيع القـــائمون عليه أن يوفروها فى المستقبل .

وأثنـــاء اقامة المعرض عقـــد مركز الفنون الشعبية ندوة اشـــترك فيها من المركز الاستاذ حسنى لطفى ، والاستاذ مجدى فريد ، والاستاذ صابر العادلى .

واقترح الاسـتاذ مجـــدى فريد فى بداية حديثه عن الابداع الشعبى ، أن نطلق عليه تعبير الابداع الجماعى . ذلك لأن الابداع الشعبى يعنى الخلق ، والابداع أو الخلق لا يمكن أن يأتى من فراغ ، ولكنه يأتى من أشياء موجودة ومتاحة .

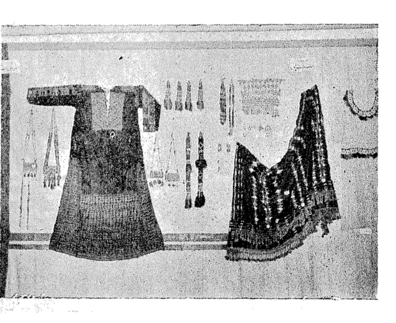
وفى حديثه عن الزى ، قال ان الانسان يأتى الى الحياة عاريا ويغادرها عاريا ، ولكنه لا يعيش عاريا ، والتحية الشعبية (ازيك) تتصل الى حد ما - بالزى - أو فى ثوب العافية ، وتساءل الاستاذ مجدى فريد.. لماذا جاءت أزياء البدويات طويلة حتى الكعب ، ولماذا يكون اللون أسود فى معظم الأوقات ، ولماذا ترتدى البدوية الزى المنقوش ، وهو مالا تفعله الفلاحة ، ولماذا تأتى الأزياء مكشكشة فى الجزء السفلى ، وهل الذين يقومون بصنع هذه الأزياء هم الذين يبدعون كل هذه الأشكال ؟ أم أنهم يقلدون شيئا قديما ، ولكن من هو الذى أبدع هذه الأشكال فى البداية؟

وانتقل الاستاذ مجدى فريد ، بعد أن طرح كل هذه التساؤلات الى الابداع الشعبى فى المجال المعمارى، وقال : اذا كان الغلاف الأصغر للانسان هو الزى ، فان الغلاف الأكبر هو العمارة ، انه ذلك الفراغ الذى يعيش فيه الانسان بين الجدران. - فالمنزل البدائى كان كومة من الطين ، وبعد ذلك تطور الانسان ، ووصل الى صنع الطوبة وكان صنع الطوبة أول عمل تشكيلى فى فن البناء ، وربما استغرق الوصول اليه مئات السنين . وأخذ هذا المنزل المبنى من الطوب يتطور ، سواء فى شكله أو فى الأثاث الذى يحتوى عليه وتطورت الاضاءة فيه أيضا ، حتى وصلنا الآن الى عصر الكهرباء وحيث اختفت (اللمبه غره) واختفت على حد تعبيره الأحلام والتأملات الهادئة التى كان يمارسها الانسان على الضوء الهادىء .



محافظة اسوان

وعلق الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، على آراء الاستاذ مجدى فريد ، وخاصة أنها جميعا قد جاءت فى صورة تساؤلات ، بغير اجابة ، وان كانت قد فتحت المجال أمام التفكير فيها فقال :
ان الريف المصرى ليس ريفا ثابتا ، فقطاعات كبيرة من الناس ، سواء أكانوا بدوا أم غجرا ، يتحولون الى الاستقرار الزراعى ، ومع كل قطاع من هؤلاء الناس يكتسب الريف المصرى، اضافات حضارية جديدة ، فالمجتمع الزراعى فى الشرقية على سبيل المثال ، يحتوى على قطاعات من الناس لهم ارتباطات بالمغرب ، والشام ، وعلى هذا تستمر علاقة التأثير والتأثر فى الريف المصرى ، بغير ثبات ، وانما هى دائما فى تطور مستمر ، نحو مكتسبات واضافات جديدة .



محافظة سيناء

وأشار الدكتور عبد الحميد يونس ، الى

شكل المنزل فى اقليم الشرقية وكيف أنه أخذ كثيرا من العمارة الفرعونية القديمة ، ولم يتطور كثيرا حتى الآن • وان السمة الغالبة فى طبيعة العمارة فى القرية المصرية ، والتراص الموجود فى المنازل يشير الى ضرورة الاحساس بالأمن ، فهذا التلاصق الشديد فى العمارة ، هو تلاصق نفسى أيضا • وتعبير عن روح الجماعة وتضافرها ــ معا فى كل شئ •

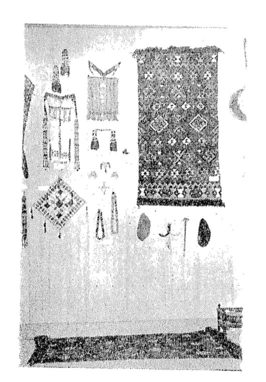
والمصطبة ، سواء كانت مرتبطة بشكل المدفن ، أو عندما تطورت فى العمارة الخاصة بالهرم ، فانها كانت وما زالت جزءا هاماً من أثاث المنزل فى القرية المصرية ، وفرن القاعة ، والقياس المفروش على هذا الفرن ، والصندوق وكرسى العشا ، كل هذه أشياء مرتبطة بأثاث المنزل المصرى فى القرية •

ان طبق الصينى الموجود على باب المنزل فى الشرقية للزينة هو تعبير عن قرص الشمس ، الى جانب الادوات الفخارية ، والنقوش نجد منها رموزا مرتبطة بالنباتات والحيوانات ، أو نقوشا لها ارتباطات فينيقية • كل هذه الأشياء تدل على أن الريف المصرى لم يكن ثابتا أو مسطحا ولكنه كان متطورا ومتأثرا •

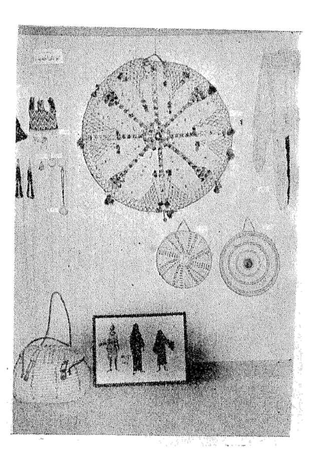
وبعد تعليق الدكتور عبد الحميد يونس ، عرض الأستاذ صابر العادلى ــ الذى ظهر على منصة الندوة مرتديا زيا شعبيا ، ــ نماذج من الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد مستخدما الفانوس السحرى ، بالاضافة الى بعض اشكال العمارة الشعبية فى الوادى الجديد معلقا على كل شريحة ، تعليقا معقولا يحمل بعض تصوراته الخاصة عن هذه الأزياء والمنازل التى قام بعرضها لجمهور الندوة •

بقى أن نطالب مركز الفنون الشعبية بأن يستمر فى اقامة معارضه ، وعقد ندواته المفيدة ، وربما كانت التجربة واستمرارها كفيلين بأن يتيحا الفرصة أمام العاملين بمركز الفنون الشعبية أن يطوروا هم بعض أفكارهم ليشكلوا فى النهاية بعملهم الميدانى ، ومعارضهم وندواتهم ، نواة ، نحن فى أمس الحاجة اليها من أجل مستقبل أكثر خصوبة واشراقا لفنوننا الشعبية •

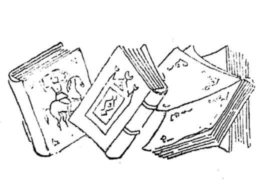
« تحسين عبد الحى »

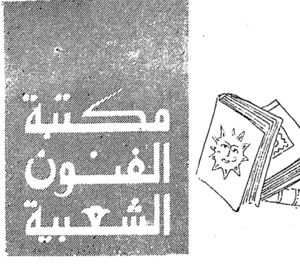


محافظة الشرقية



محافظة الوادى الجديد





كتاب (مختارات من محلات شاهد)

بقلم : محمد المرزوقي

عرض : حمدى الكنيسى



« محل شاهد » أو « محل الشاهد » فى عرف الأدباء الشعبيين التونسيين هو باختصار شديد مثل سائر يتخذه شاعر ما كقاعدة لنظم مقطوعة شعرية على وزن معين هو وزن (القسيم المثنى الخفيف) وهو الوزن المعروف ب (العروبى) مثال ذلك :

« يا غافل اشعل الفنو
واقرا الوفا فى احساسك »

أو وزن « القسيم التام » فى القليل النادر ويكون من نوع (العوارم) مثل :

« الكلام الطيب يصاغ للرجال»
يفهموه الأدبا بالذوق والعقول»

أو من نوع « الحمرونى » مثل :

« **الصمت حكمه قالت القواله**
والنطق الباهى يكون بالمعقول»

وأقل من ذلك أن يكون على ميزان « السوقه » مثل :

« **اصغانى يا اخويا العــربى**
افهـــم المعـــنى الموزونـــه »

وهى من نوع (السعداوى) ، فيحشر فيـه الشاعر ما أمكن من التعابير المتضـــمنة للحـكم والمواعظ ، محاولا أن يجعلها فى مستوى المثـل المراد ، ويختمها بالمثل الذى جعله قاعــــدة لمقطوعته ٠

وقد شاع (محل الشاهد) فى الأدبالشعبى التونسى ، واشتهر فى القرن الماضى وكأنما جعله الشعب، متنفسا يستريح اليه من الحياة المؤلمة التى كان يعيشها ولذلك كثر فى هـــذا اللون ذكـر : الظــلم والفقر ، والبايات ، والرومى (الفرنسى) ٠

وكان الشعراء الشعبيون يتبارون فى هــذا اللون ، وقد أكثروا من النظم فيه ، وقد احتفظ الرواة بكثير منه مجهول المصدر ٠٠٠ تلك كانت محاولة للتعرف على مفهوم (محلات الشاهد) التى يقدم لنا المؤلف محمد المرزوقى ، فى كتابــه مختارات عديدة منها ٠ والواقع أن قيمة هــذا الكتاب ترتبط ارتباطا وثيقا بقيمة الادب الشعبى ومكانته البارزة فى حياة الشعوب اذ لا يختلف اثنان فى أنه يعطى الصورة الصادقة لما تتصـف وتتميز به المجتمعات الشعبية ، وتشمل هــذه الصورة التى يقدمها الادب الشـــعبى ، مختلف المظاهر الاخلاقيةوالعقائدية والنفسية والسياسية والاقتصادية ، كما أنها تعكس ما تحدثهالتغيرات والثورات فى حياة الشعوب من آثار عميقة ٠

ويتميز الادب الشعبى عن غـــيره من الالوان الادبية ، بأنه لا يخالطه الوهم أو الخيال ، كما أنه لا يقع فى مزلق التكلف والتزييف ٠٠ هذا ويشير المؤلف فى مقدمة الكتاب الى الصـــلة التاريخية بين الادب الشعبى وأدب الفصحى كما يقول،وهو يرى أن الادب الشعبى قد خلفالأدب الفصيح الذى كانت لغته فى عهوده الزاهـــرة لغة الشعب المتغلغلة فى محيط العـــائلة وفى الدوائر الخاصة والعامة ٠ خلف الأدب الشعبى أدب الفصحى وتعداه فى قدرته على التعبير عما يدور فى محيط الفرد والجماعـــة من أفكار ، وعادات ، وخلفيات سيكلوجية ٠ ولذلك فانـه مع انحسار مجال اللغة الفصحى، احتلتاللهجات العامية محلها لكى يصبح الادب الشعبى فارس الحلبة ، ولكى يشارك فى الأعمال الأدبية مثـــل القصة والشعر والرواية ٠٠ وبرغم أن المؤلف يتحمس كثـــيرا ـ وبالمنطق الواضـــح ـ للأدب الشعبى الا انه يؤكد اتساع اللغة الفصـــحى وقدرتها على التعبير عن الدقائق الفنية ،

واذا كان الأدب الشعبى يتضمن فروعــــا متعددة ـ كأصله الفصيح ـ مثل الشعر بمختلف أشكاله ، والقصة من طويلة وقصيرة والأسطورة والأمثال ؛ فان المؤلف يختار لكتابه مجالالمثل الشعبى السائر أو الامثال العـــامة كما يقول البعض ٠

ولذلك نراه يحرص على توضيح مفهومه لهذا اللون من الأدب الشعبى ، فيقول ان المثـــل الشعبى عبارة عن جملة قصيرة تعبر عن حكمة من الحكم استخلصت من تجربه اجتماعية أو أخلاقية أو اقتصادية أو سياسية ٠

وهذه الجملة القصيرة تستوعب عادة جميـع الشروط البلاغية فى الـكلام ، حتى ان الـكاتب يستطيع أن يشرحها فى مقال أو حتى فى كتاب وهذا دليل على أن المثل الشعبى بمثابة عصارة التفكير أو الصورة التى انطبعت على مرآة عقـل صاف اجتمعت فيها جميع ألوان ودقائق المنظر ٠

٠٠٠٠

وننتقل الآن الى بعض النماذج التى تضمنها الكتاب من (محلات شاهد) ، وقد صدر المؤلف

كل (محل شاهد) معروف الشاعر أو (الناظم) بكلمة قصيرة عنه مستمدة مما جاء على ألسنة الرواة اذ أن الشعر الشعبى يرتبط عادة بشعراء لم تكتب تراجمهم أو يعرف عنهم الشيء الكثير .

ونبدأ جولتنا مع هذه المختارات ، بمحل شاهد للشاعر « ابن صالح » وهو من شعراء الساحل ، مجهول العصر ، يميل فى شعره الى الحكم والمواعظ

الحس يا سر ما يفيد بشى
اسمع كلامى كان كنت لبيب
ما يفيد آخر طب كان الكى
اسأل مجرب قبل كل طبيب

وتنتهى المقطوعة بالأبيات التى تصل بالقارىء الى المثل الشعبى الذى اتخذه الشاعر قاعدة لمقطوعته والذى نتداوله نحن أيضا .

وبودرنه (١) اليوم مارالى (٢)
يحكم فى ستين ألف سبيب(٣)
بن صالح جبت الكلام ذكى
كل معنى ليلها الترتيب

«اشطح (٤) للقرد فى أيام دولته
وقلو انت خيار كل حبيب »

وأصل المثل هو (اشطح للقرد فى دولته ،

وقول له يا نعم الحبيب)

وهذا مثل شعبى آخر دخل فى قالب (محل شاهد) كما نظمه الشاعر أحمد بن موسى الذى يقال انه نظم فى كل فن فأجاد حتى أن أقرانه من الشعراء فى عصره سلموا له بالرئاسة فى هذا الفن .. والمثل هو **(اذا تحب تعارك خلى للصلح امكان)**

ويقول (محل الشاهد) :

اذا تحب مع العباد تشارك
صف النيه وسبق الأمان
بالنيه المليحه العمل يتبارك
والمحسن جازيه بالاحسان

اذا فعلت الخير تهنا أفكارك
من كل جيهه خاطرك يطمان

ما تعملش الشك اقفل دارك
أحسن م اللى تخون الجيران

ما تشكيشى للعدو بغيارك(٥)
اخف سرك ما تشوف اغبان

يوم الحرب تشوف بعقل عبارك(٦)
ما فيش فخره يغلب الجبان

اذا نويت تحب ما شى تعارك
خلى لباب الصلح وجه مكان

ونتذكر مثلا آخر من أمثلتنا العامية المصرية (اللى يشيل قربه مقطوعه .. تخر على رأسه) حينما نقرأ المثل الشعبى التونسى « اللى هازز فوق ظهرو قربه » . ونراه فى محل شاهد لنفس الشاعر أحمد بن موسى

ويبدأ بهذه الأبيات :

آش يعنيك من الخلايق كربه
اذا رقدت الليل هومه سهروا
وآش يلزك على رقاد الخربه
حتى تشوف جنون منها ظهروا

---

(١) بودرنه : نوع من الخنافس الطائرة التى لا تعيش الا فى الرائحة النتنة .

(٢) مارالى : أمير لواء (أصلها تركى)

(٣) السبيب : الخيل

(٤) اشطح : ارقص

(٥) غيارك : ما يؤلمك ويضايقك

(٦) عبار : الميزان والمقدار

بعد ايدك لاتنوشــــك ضربه
العبد لا يامن عواقب دهــــرو

.. ..
.. ..
.. ..

وتنتهى المقطوعة بالمثل أو قاعدة محل الشاهد:

والى هازز فوق ظهـــــرو قربه
حتى تقطر تقطر على ظهـــرو

ولعل القارىء لا يحتاج لجهد يبذله لكى يعرف أصل هذا المثل أو محل الشاهد :

يا غافل اشـــعل الضـــو
واقرا الوفا فى احساســك
ولى قبــــل توصــــل النـــو
واقرا الغرق فى قياســـــك
من قبل ما توصـــــل الجـو
ابنى على الصـح ساســـــك
ويا حارث الشوك من تو
تشوف العجب فى دراسـك
« ويا حافر حفـــــرة الســو
ما تحقـــــر الا قياســـــك »

... (من حفر حفرة لأخيه .. وقع فيها)

.. وننتقل الى محل شاهد آخر يكاد يقوم على القولة المعروفة (دوام الحال من المحال) .. لنجد الشاعر الحاج عثمـــــان العربى يقول فى مقطوعته :

لا تطمع فى مخلوق يجلب هو لك
بيد الله الأرزاق والآجــــــال
لا تامن الأيام اذا زهـــولك
طربهم وزهوهـــم بطــــال

ما تطمعش بيهـــم يدومولك
« دوام الحال يكون م المحـــال »

واذا كان الأدب الشعبى وليد أدب الفصحى، واذا كانت الامثال الشعبية تتقارب وتتشابه بين بلد وآخر ، فان هناك من الامثال ما يرجع أصله الى أبيات شعرية انتشرت وذاعت حتى صارت مثلا

فنحن نذكر ذلك البيت المشهور (اذا كان رب الدار بالدف ضاربا ... الخ)

وها هو ذا ممثل شعبى تونسى يقول نفس المعنى ونكتفى من محل الشاهد بهذين البيتين بما فيهما « القاعدة » أو « المثل »

قدام أولادو ينخمر ويقمـــــر
يصيروا هــــومه فعلهم معدوم
اذا كبير الدار يبدا يزمـــــر
الأولاد ترقص ما عليهم لوم

أخيرا .. لم يكن مقصدنا أن نعرض للتشابــه بين الامثال الشعبية فى تونس والامثال الشعبية فى مصر ، وانما أردنا أن نتوقف لحظات أمام هذا « التشــــابه » فى عرضنا لكتاب (مختارات من محلات شاهد) للأستاذ محمد المرزوقى الكـاتب التونسى .

ولكننا فى الوقت ذاته نشعر من خلال هـــذه الصفحات بأهمية الدور الملقى على عاتق اللجنــة التى شكلتها الجامعة العربية برئاسة الدكتـــور عبد الحميد يونس أستاذ الأدب الشعبى بجامعــة القاهرة ، ورئيس تحرير مجلة الفنون الشعبية ، لكى تقوم هذه اللجنة ، بدراسة وبحث أوجه الشبه فى الأدب والفن الشعبى فى العالم العربى .

ان هذا الكتاب الذى عرضناه اليوم دليل آخر على أن الأمثال العامية فى العالم العربى كله تعود فى غالبيتها الى أجدادنا العرب الأولين ، ورثناها عنهم باللغة الفصحى وتناقلتها الاجيال ، وتدخلت فيها اللهجات المحلية حتى كادت الصورة الأصلية تختفى أو تبعد عن الأذهان ، وهذا ما يجعل لأى جهد يبذل فى سبيل الكشف عن الأصول والجذور التى ترجع اليها أمثالنا الشعبية فى مختلف أنحاء الوطن العربى أمرا له أهميته .. وقيمته الكبيرة المتعددة الجوانب والأبعاد .

(حمدى الكنيسى)

القصص الشعبى فى السودان

تأليف : عز الدين اسماعيل

عرض : حسن توفيق

« القصص الشعبى فى السودان » ليس الكتاب الاول للدكتور عز الدين اسماعيل ، ولن يكون الكتاب الاخير ، فللمؤلف دراسات وبحوث عديدة أسهمت بحق وبعمق فى تفتح الحركة النقدية والادبية الحديثة ، نتيجة اتكائها على المناهج النقدية المستحدثة التى تتوافق مع الأشكال الجديدة للتعبير الادبى » .

و « القصص الشعبى فى السودان » دراسة فى فنية الحكاية السودانية ووظيفتها ، أراد بها المؤلف أن تكون مكملة لدراسته التى أصدرها عام ١٩٦٩ والتى تناولت « الشعر القومى فى السودان » وبهذا يكون الدكتور عز الدين اسماعيل قد قدم لنا حلقتين متلازمتين ومتقاربتين .. عن الشعر والحكاية فى الفولكلور السودانى .

يتحدث الناقد والباحث القدير عن الدافع الذى دفعه الى تأليف كتاب « القصص الشعبى فى السودان » فيقول : « حين كنت فى (ملكال) فى مستهل ربيع عام ١٩٦٨ فى زيارة استغرقت أسبوعا طلب الى المسئولون فى نادى الموظفين أن أحاضرهم فى احدى الامسيات فى موضوع تركوا الى اختياره وتحديده . ولما كنت حينذاك فى شغل بأشكال التعبير الشعبى السودانى فقد اخترت « الحكايات الشعبية السودانية » موضوعا لهذه المحاضرة . ومنذ ذلك اليوم وجدتنى أكثر تحمسا لدراسة الحكايات الشعبية السودانية دراسة علمية أكثر منى فى أى وقت مضى ، فقد أدركت حينذاك الضرورة الملحة لهذه الدراسة » .

وقد قسم الدكتور عز الدين اسماعيل دراسته هذه الى خمسة فصول ، حلل فى الفصل الأول منها العناصر الفنية للحكاية الشعبية السودانية ، حيث تحدث عن بساطة القصص الشعبى السودانى ، وان استدرك فى حديثه فبين أن البساطة تبدو سمة غالبة على كل الفنون الشعبية اذا ما قورنت هذه الفنون بنظائرها من أشكال التعبير الفنى والادبى التى يبدعها الافراد فى شتى أنحاء العالم والتى تبلغ فى تركيبها وتعقيدها حدا بعيدا ، ولكن بساطة القصص الشعبى السودانى تبرز اذا ما قورن هذا القصص بالقصص الشعبى لدى الشعوب الاخرى ، ثم تحدث المؤلف عن بداية القصص الشعبى السودانى وعن خاتمته ، كما استوقفته عدة عناصر ركز عليها بعد أن لفتت نظره فيما بين البداية والنهاية ، وهذه العناصر تتضح فى منهج التردد بين الخوف والرجاء والتوقيف الزمانى والألغاز ومبدأ القدرة والعجز واختطاف الزوجة والرؤيا التى تكشف عن الحل . ثم انتقل الدكتور المؤلف الى الحديث عن العناصر المعنوية التى أفرد لها الفصل الثانى وهو كما يرى غيره من المهتمين بالفولكلور أن القصص الشعبى

السودانى بينه وبين القصص الشعبى العـالمى ظواهر معنوية مشتركة ، يحسن به الوقوف عندها لا بهدف المقارنة ، بل بهدف تصـوير حقيقـة القصص الشعبى السودانى كمـا هى ماثلة • أما دراسة المكونات التاريخية لهذا القصـص والمؤثرات الخارجية التى أثرت فيه على نحـو أو آخر ، فهذه دراسة أخرى ، وعد المؤلف ببحثها فى فرصة أخرى • ويبرز الباحث من العناصر المعنوية عنصرا هاما يتمثل فى ضعف الشخص الذى نتوسم فيه القدرة ، واقتدار الشخص الذى ينطق لسان حاله بالعجز ، وقد مثل الدكتور لهذا العنصر بمثالين أولهما يمثل الوجه الاجتماعى وذلك فى نموذج « بنت الحطاب » التى استطاعت بتغلبها على حيل الامير ذى السلطان ، ثم بايقاعها اياه فى مأزق لا يكون خلاصه منه الا على يديها • أما المثال الثانى فهو يمثل الدلالة الكونية لهذه الظاهرة وقد أبرز المؤلف للتدليل على هذه الظـاهرة حكاية « شبيخ الاسود » وهى احدى الحـكايات الشعبية السودانية ، ثم تحدث عن ظاهرة الاهتمام بأصغر الأبناء ، ولاحظ أن الأغلب فى الحكايات أن يكون عدد الأبناء ثلاثة تتدرج أعمارهم من الاصغر الى الأوسط الى الأكبر • ثم أوضح فى العنصر الثالث أن الشرير يلقى جزاءه ، ذلك لأن القصص الشعبى بصفة عامة يستهدف تحقيق الخير وسحق الشر • ومن ثم كان الشرير فى هذه القصص شـخصا بغيضا لابد أن يلقى جزاءه العدل فى النهاية مهما طال الزمن• كما أن من الظواهر المعنـوية التى اهتمت الحكاية السودانية بابرازها وتصويرهـا ظاهرة الغيرة بوجهها السلبى أى عندما تنقلب الى نوع من الحسد يدفع صاحبـه الى تدبير المكيدة حتى يزول عنهم ما هم فيه من نعمة ، والى جانب هذه العناصر المعنـوية فان المؤلف يتحدث عن عنصرين آخرين أولهما المطالب التعجيزية وثانيهما التداخل بين عوالم الأحياء ثم ينتقل الى الحـديث عن عالم السحر والحلم والرمز • وفى الفصـل الثالث الذى يعد من أهم فصول هذه الدراسـة يدرس المؤلف معمارية الحكاية السودانية حيث يكشف عن العلاقات القائمة بين المفردات فى كل معمار منها والاساس الذى يحكم نظامها ، كما يأخذ فى الاعتبار كيفية التعرف على وظيفة كل وحدة من هذه المفردات فى سياق واقعها الراهن ، وردها الى أصولها القديمة فى التاريخ الاجتماعى • بينما يدرس فى الفصل الرابع الأسس النظرية لوظيفة القصص الشعبى ، وهو يرى أن الانسان يجـد متنفسا له من كل أنواع الضغوط الاجتماعية فى هذه القصص ، وبهذا تكون وظيفته وظيفة نفسية فى المحل الاول حيث تتوارى الاهداف البعيـدة المكبوتة فى اللاشعور خلف الحكاية ، فتبرز تلك المشاعر الدفينة التى عمـل التطور الحضارى على تحريمها ومنع الفرد من مزاولتها • ويتنـاول الدكتور عز الدين اسماعيل فى الفصل الاخير من دراسته وظيفة الحكاية السودانية فى ضوء الأفكار النظرية التى عرضها فى الفصل الرابع ، وقد حلل هذه الوظيفة من زاويتين محددتين : الاولى زاوية ارتباط هذه الحكايات بجموعة من التصورات والمعتقدات المتوارثة ، والثانية زاوية ارتباط هذه الحكايات بالنظام الاجتماعى ، مع تسليمه فى كلا الحالين بأن العامل النفسى له تأثيره الذى لا ينكر ، على الأقل فيما يتعلق بوظيفة الاقناع والتسلية التى تؤديها هذه الحكايات جميعا ، كما أنه راعى أن الحكاية الواحدة قد تؤدى هذه الوظائف الثـلاث مجتمعة •

والواقع أن الدكتور عز الدين اسماعيل قد قدم للمكتبة العربية دراسة قيمة عميقة ، قام منهجها بصفة أساسية على أربعة مستويات : هى المستوى الشكلى الصرف وقد يدخل فيه نسيج اللغـة ومستوى المحتوى ثم مستوى المعمار الكلى وأخيرا مستوى الوظيفة ، وقد تجلى هذا المنهج بصـورة دقيقة فى تقسيمه لفصول دراسته التى تـكمل دراسته السابقة عن «الشعر القومى فى السودان»، ونرجو أن تتبع هذه الدراسة النظرية دراسات ميدانية يقوم باعدادها باحثون سودانيون ، لكى تتكامل جوانب الصورة نظريا وعمليا فى مجال دراسة الفولكلور السودانى •

حسن توفيق



دراسات الفولكلور فى روسيا

ترجمة : عدلى ابراهيم

مترجم عن كتاب

(*) Folklore Research around the World, 1963

فى هذه الدراسة ينصب الاهتمام بدراسات الفولكلور فى روسيا السوفيتية أكثر من الاهتمام بدراسة الفولكلور فى روسيا القيصرية مع التسليم بامتداد جذور بعض الاتجاهات الحاضرة الى الماضى ، وسوف نعرض لبعض الحقائق المتعلقة بدراسة الفولكلور فى فترة ماقبل الثورة أى (قبل ١٩١٧) .

كان الفولكلور دائما على درجة عالية من الشيوع والانتشار بين الطبقات المختلفة من سكان روسيا فى عهد القياصرة سواء طبقات النبلاء أو الفلاحين والعمال . وكان لبعض القياصرة رواة للقصص الشعبى يقصونها عليهم قبل النوم . يضاف الى هذا أن الاغنياء الذين كانوا يعانون من الأرق استعانوا باشخاص وظيفتهم دغدغة باطن اقدامهم وهم يقصون عليهم القصص الشعبية .

ولقد كان الفولكلور أكثر شيوعا بين طبقات

(*) هذا الكتاب صادر عن جامعة انديانا الولايات المتحدة الامريكية سنة ١٩٦٣ . ويحوى مجموعة من المقالات عن حركة الفولكلور فى العالم .

الشعب من الفلاحين والعمـــال الذين كانوا أكثر الطبقات استخداما لمادة الفولكلور · ويتمتع عظام الرواة من المغنين الشعبيين ورواة الحكايات بسمعة طيبة واستحسان كبير وبخاصـــة فى القرى · ويقوم صـــيادو الســـمك وقاطعو الأخشـــاب والصيادون فى شمال روسيا بدعوة رواة القصص الماهرين لكى يخففوا عنهم ما يلاقون من عناء فى ساعات العمل الطويلة وللترفيه عنهم فى أوقات الفراغ ·

بالرغم من تمتع الفولكلور بالمحبة والتقـدير عامة فانه ظل مدة طويلة دون تدوين ويرجع هذا الى أن الكتابة كانت وقفاعلى رجال الدين وكانوا يرون أن الشعر الشعبى شىء غير نظيف وينطوى على فلسفة أو معتقدات ليست سليمة ، ولذلك فليس من الغرابة أن يكون أول من يقوم بتدوين الفولكلور الروسى أجانب وخاصـــة من الانجليز أمثال : صامويل كولنز وريتشادر جيمس · وكان جيمس عضوا فى الهيئة الدبلوماسية البريطانية فى موســـكو ودون الكثير من الاغانى الشعبية التاريخيـــة فى الفترة ١٦١٩ ـ ١٦٢٠ م وكان كولنز الطبيب الخاص للقيصر ، وفى عام ١٦٦٠م دون الكثير من الحكايات الروسية الشعبية ·

وفى نهاية القرن الســـابع عشر وفى القرن الثامن عشر دونت بعض مواد الفولكلور بطريقـة عابرة ونتيجة لحب الاستطلاع ومن هذه المجموعة بعض الاغانى الشـــعبية ذات الأهميـــة · وقام بجمعها القوزاقى كيرزا دانيلوف من اقليم أورال· وهذه المجموعة من الاغانى الشعبية عبارة عن ٧٠ اغنية جمعت من صاحب طاحونة يدعى ديمدوف ويبدو من النص أن جامع هذه الأغانى قام بتغيير واعادة صياغة بعض نصوصها ·

ويرتبط الاهتمام الحقيقى بجمع ونشرالفولكلور الروسى فى خـلال السنوات الأولى من القرن ١٩ بحركة الرومانتيكية ونشاط الفولكلوريين الألمان أمثال الآخوين جرم وقد استخدم كثير من الكتاب الروس المشـــهورين المادة الفولكلورية لأغراض فنيـــة ، ومن هؤلاء زوكوفيســـكى وبوشـــكين وجوجول ·

ويجدر بنا أن نذكر الباحثين فى الفولـــكلور والميثولوجيا : كيرفســـكى وقام بجمـع الاغانى الشعبية وقد نشر معظمها بعـــد جمعها بحوالى ثلاثين عاما على فترات متقطعة كما اهتم بالأغانى العالم اللغوى بوســلاف الذى لقب « **بالباحث الفولكلورى الأول فى روسيا** » ·

ونشر أفانسيف ـ الذى كان محاميا بالتعليم مجموعة من القصص الشعبية تضم قصصا قام بجمعها آخرون ، ويعتبر هذا العمل من أهم وأكبر ماجمع من القصص الشعبية الروسية وهى لاتقل أهمية عن مجموعة الآخوين جرم فى ألمانيا ·

فى عام ١٨٦٠ بدأت حركة مفاجئة من الاهتمام بالفولـكلور الروسى · وكان الســـبب فى ذلك اكتشاف تراث حى من الاغانى الملحمية فى اقليم أولنتز فى كاريليـــا · وحتى ذلك الوقت كان الاعتقـــاد أن هذا النوع من الفولـكلور لا يوجد كنموذج حى فى روسيا ، وقد اكتشفه ريبنكوف الذى كان موظفا مدنيا فى روسيا وأرسل للخدمة **فى مقـــاطعة أولينتز وقام بجمعهـا من المغنين** الشعبيين وجمع ونشر حوالى ٢٢٤ نصـــا · وقد قوبل عمل ريبنكوف بشىء من الحذر وسوء الظن بما قوبل به عمل ماك بيرسون فى انجلترا ·

وبعد عشر سنوات من عمل ريبنـكوف قـام جلفردنج برحلة الى الشمال ذهب فيها الى أبعد مما ذهب سلفه · ونجح فى العثور على مادة جديدة فى مقاطعة كاريليا وجمع فيها ٣١٨ نصا · كان ماقام به ريبنكوف وجلفردنج دافعا الى البحث عن الأغانى الملحمية فى شمال روسيا استمر حتى الوقت الحاضر ، وكانت النتيجة مشجعة ومطمئنة الى حد كبير · ونتج عن اســـتمرار البحث أن الأغانى الملحمية وجدت ومازالت تعيش لا فى اقليم كاريلا وأولنتز فحسب ولكن على شواطىء البحر

الأبيض (١) أيضا والأنهـــار الشمالية مثل : بينجا ، فيرين ، بتشورا وشمال سيبريا • ولا يمكن القول أن أيا من هذه المناطق تنافس فى غناها المادة التى جمعت من كاريليا وأولينتز •

وأعقب هذه المجموعة الكبيرة من الملاحم التى جمعت حركة نشر بواسطة **تكسنوافوف وميلر ، ماركوف وجرجورف ، أونسيكوف وآخرين • وقد تم النشر فى نهاية القرن ١٩ واوائل القـــرن العشرين •**

وقد جمعت ونشرت انواع أخرى من الفولكلور فى نفس الفترة منها : القصص الشعبية وجمعت بواسطة : أونسيكف ، زلفين سـكولوف ، وقام **بجمع الاغانى ونشرها : سوبولفسكى ، سيجن ، والتعديد أو البكائيات جمعها ونشرها بارسوف • وجمع الامثلة العامية دال ، والفوازير بواسـطة سادنسفكوف •**

وفى عملية جمـــع ونشر الفولكلور كان هناك جانب خاص حظى بنصيب كبير من الاهتمام وهو شخصية المغنى أو راوى القصص الشعبية • ففى الدراســـات الروســـية كانت درجة الاهتمـــام بشخصية الراوى والمغنى الشعبى أعلى منها فى أى بلد آخر كما كانت العـلاقة بين شخصية الراوى ومايرويه والمغنى وما يغنيه مثار اهتمـام زائد ، أو بمعنى أدق ازداد الاهتمام بعملية الخلق أو الابداع لدى الراوى • ومنذ بداية أعمـــال ريبنكوف وجلفردنج نشرت معلومات تتصل بحياة الرواة وطريقـــة أدائهم واخراجهم أو غرضـــهم لفنونهم • ورتبت المادة الفلوكلورية تبعا للرواة لا تبعا للموضوع ، وهذا يؤكد مدى الربط بين الراوى ومادته وأهمية شخصية الراوى • وهذا المبدأ عمل به أولا جلفودنج عندما نشر الملاحـــم سنة ١٨٣٣ ومنذ هـــذا التاريخ جمعت مجموعة هامة من الفولكلور رتبت على نفس المنهج - أى حسب الرواة •

وهناك من بين دراسى الفولكلور فى بداية هذا القرن من يســتحق عناية خاصــة : فسلوسكى المتخصص فى المجال الثقافى والادبى والعلاقة بين الســلاف والبيزنط وغرب أوربا خلال العصــور الوسطى • ويعطى انتاجه الغزير فكرة عن قدرته فى الفهم والدراسة والتحليل وكذلك التعميم •

وثانى هؤلاء ميلر • وكان ميدان تخصصـــه دراسة الملاحم الروسية وكان هـدفه الربط بين الشعر الروسى والتاريخ الروسى • وحاول تفسير وشرح شخصيات أبطال الملاحم واحداثها فى ضوء التاريخ الروسى • وتحت تأثير دراسات ميلر فان المدرسة الروسية التاريخية فى الفولكلور أعتبرت « نهاية القول فى البحث والدراسة » وذلك قبل ثورة اكتوبر سنة ١٩١٧ مباشرة • وبعد الثورة الروسية استمرت دراسات الفولـكلور فى روح واتجاه المدرسة التاريخية •

وفى بداية القرن العشرين ظهرت المدرســة الشكلية فى الأدب ، والفولكلور ، وقام بدراسات تحت شعار الشكلية كل من :

سكافيتموف ، بروب ، ونيكوفورف ، زمرنكس وآخرين • وكانت هذه الدراسات اضافة قيمة لميدان الدراسات الفولكلورية •

واهتم ســـكافتيموف فى كتابه تحت عنوان « الملاحم من حيث أصولها وشاعريتها » بدراسة المعتقد أو الفكر أكثر من اهتمامه بالتركيب وقد وفق فى شرح بعض المشاكل المتعلقة مثل الصفات أو السمات السلبية مع شخصية الامير فلاديمير معتمدا فى ذلك على دراسة تكريب الملاحم •

وحاول بروب فى دراسته تحت عنوان «الشكل الخارجى للحكاية الشعبية » • تحليل الحكايات على أساس من الوظيفة الدرامية لشخصيات هذه

---

(١) احد البحار الروسية .

القصص • وكانت النتيجة التى وصل اليها هى أن القصص الخرافية تعتمد على أساس واحد متشابه •

وقام نيكوفورف بدراسة مجموعات كاملة من الحكايات الشعبية من خلال شخصيات القصص • وهذه المجموعة جمعت من اقليم واحد وقدم زرمنسكى دراسة طيبة عن الشعر والايقاع الموسيقى فى مجال الفولكلور •

وعموما فان المذهب الشكلى عاش فترة قصيرة فى حياة روسيا الادبية • وفى العقد الثالث من القرن العشرين تعرضت المدرسة الشكلية لهجوم شديد من جانب الدوائر الرسمية الروسية ووصفت بأنها « أكاديمية ضيقة وغير عملية •

وظهر أيضا نقد موجه الى المدرسة الفنلدية التى استخدمت المنهج التاريخى ـ الجغرافى الذى وضع لتحديد أصل وانتشار القصص الشعبية • ومن أشهر رواد هذه المدرسة اندريف • الذى قام بنشر دراسات مونوجرافية وأعد نسخة روسية من **مصنف أرنى ـ تومسون** • وعقب الهجوم الرسمى انتهت هذه المدرسة كما انتهت من قبلها المدرسة الشكلية •

وفى بداية عام ١٩٣٠ حدث اتجاه نحو تركيز الدراسات الفولكلورية فى مجال المشكلات الاجتماعية والمذهبية • وقد اتبع بعض الدارسين هذا الاتجاه من قبل • وسلك دارسو الفولكلور الروسى مسلك الدارسين الأوائل وهو الاعتماد على جمع مادة غنية من الميدان • وتوجهت بعثات الى الشمال ، والشمال الشرقى ، وهى مناطق معروفة بغناها بالملاحم والقصص الشعبية وانواع أخرى من الفولكلور • وأطلق على البعثة الأولى « فى أثر رينكوف وجلفردنج » • ونظمت تحت سلطة الاكاديمية القومية للفنون الجميلة فى موسكو وذلك ١٩٢٦ ـ ١٩٢٨ • توجهت البعثة الى اقليم أولينتز تحت اشراف الاخوين سولكولوف واستمرت فى عملها الى أن توقفت اثناء الحرب العالمية الثانية وجمعت مادة فولكلورية من كارليا ومنطقة اقليم البحر الأبيض ومنطقة البحار الشمالية وسيبريا • فى هذا العمل الميدانى قام الباحثون بزيارة المناطق التى جمعت منها مادة من قبل ومثال ذلك جمع نفس الأغانى والقصص الشعبية من نفس المغنى أو الراوى •

وهذه الدراسات مكنت الدارسين من معرفة طبيعة التغيرات التى تحدث فى الفولكلور • كما أضاف عمل البعثة قصصا شعبية جديدة وملاحم وأغان شعبية إلى حصيلة ما جمع من قبل • وقام بنشر جانب من هذه الدراسات ازادوفسكى ، استاكسفا ، سوكولوف ، ناسيف ، ليبك وآخرون بيد أن الكثير من المادة التى جمعت لاتزال فى مسوداتها الأصلية •

اهتم الباحثون فى ميدان الفولكلور ـ كاسلافهم ـ بشخصية المغنى والراوى ونتج عن هذا دراسات متخصصة عن شخصية الرواة • ومن أبرز هذه الدراسات: تلك التىقام بها سوكولوف وزادوفسكى وهذه الدراسات التى سبقت الثورة الروسية ، حيث أنها تدرس بالاخص العلاقة بين شخصية الراوى وانتاجه ومذهب الجماعية • ونتج عن هذا الاتجاه فى الدراسات فى روسيا نوع جديد فى مجال الجمع والبحث الفولكلورى : وهو جمع مادة متنوعة أو فى موضوع واحد من راو واحد يكون من أحذق الرواة أو أحسن المغنين •

ومثال لما سبق نذكر مجموعة القصص الشعبية التى جمعت من الراوى فنكوروفا من سيبريا ، ومن الراوى باديسكوفا من مقاطعة فورنرش ، وكذلك من الراوى كورجوف من منطقة البحر الأبيض ، ومن الراوى كويجوف من نفس المنطقة•

منذ عام ١٩٢٠ ظهر اتجاه جديد فى دراسات الفولكلور فى روسيا وهو الاهتمام بالوظيفة أو الاستخدام الاجتماعى للفولكلور • وليس بمشكلة الأصل والانتشار • وكذلك ظهر اهتمام

بالموضوعات التى كانت مهملة قبل الثورة الروسية ومثال ذلك القصص المخزية والنوادر حول القسس والنبلاء وفولكلور العمال ، والتقاليد الشعبية حول الثورة . وقد قام بجمع ونشر مجموعة من القصص حول حياة القسس والنبلاء كل من : سوكولوف ، نسنوفسكا . وهذه القصص طبعت فى طبعات شعبية ووزعت على مستوى واسع وكان الهدف من هذا تقوية الشعور المضاد للدين والنبلاء .

وفى نفس الفترة نشرت مجموعة من التقاليد الفولكلورية حول الانتفاضات الثورية وبخاصة التى قادها كل من رازن ، بوجاسف وقام بنشرها لوزانوفا ، بلينوفا .

وأيام القيصرية - أى قبل الثورة الروسية - لم يكن هناك اهتمام بالاغانى الشعبية العسكرية الا بنوع واحد منها وهو اغانى الرحيل للتجنيد. ويلقى موضوع الاغانى الشعبية العسكرية الآن الاهتمام الكافى من الدارسين الروس . ويقوم بهذه الدراسة افنستوف .

وظهر اهتمام متزايد بجمع أغانى العمل التى تصور شدة العمل وقسوته داخل المصانع والمناجم وقد شارك العمال فى جمع هذه الاغانى . الى جانب جهود الدارسين فى الموضوع نفسه .

وقد لاقت أنواع أخرى من الفولكلور اهتماما متزايدا حتى بعد الثورة الروسية ، مثال ذلك جمع ودراسة مزيد من القصص الخرافية والملاحم والاغانى التاريخية . وحاول الباحثون السوفييت القاء الضوء على موضوع التغيير فى مادة الفولكلور بمقارنة فترة الثورة والمرحلة السابقة عليها ، واظهار نوع التغير فى القصص الخرافية وأشاروا الى أن أحداثها قد تحولت من مجرد خيال الى واقع أو أميل الى الواقعية وادخلت فى القصص تفاصيل من الحياة الواقعية . وهناك ما يثير الانتباه مثل ذلك الاتجاه الشديد المضاد للقيصر والمعبر عن اظهار القيصر فى صورة الجبان ، والمهرج ، الغبى ، القاسى . وفى بعض القصص الشعبية نجد أن القيصر قد قدم للمحاكمة وحكم عليه بالاعدام . وأيضا فان شخصية الأمير فلاديمير أصبحت سلبية بدرجة عالية فى بعض الملاحم الغنائية .

وظهر فى روسيا السوفيتية اتجاه نحو جمع ودراسة مادة جديدة من الفولكلور الروسى مثل قصص شعبية جديدة وملاحم جديدة وبكائيات جديدة . وهذه الانواع من الفولكلور تقوم على أساس التقليد للمادة الاصلية من حيث استخدام (الموتيفات) الوحدات أو العناصر والسمات الشعرية فى أسلوب جديد يستخدم الواقع العصرى كموضوع أساسى .

وفى غالب الاحيان نجد أن القادة السياسيين والعسكريين أصبحوا أبطالا فى القصص الشعبية أو الملاحم . وعلى ذلك فان قصة « أثمن شىء » التى تصف ثلاثة من المزارعين فى المزارع الجماعية يبحثون عن الحقيقة وقد انتهوا الى أن الحقيقة الوحيدة هى « أحسن وأثمن شىء على الارض وهو كلمة الرفيق ستالين » .. وفى قصة (البطل والصقر) هنا تشابه أو وصف لحروب لينين لثورية : فبطلها شاب كرس حياته لتحرير بطل ملحمى كان أسيرا لدى الصقر ذى الرأسين . وتقوم مارفا كرجكوفا - وهى واحدة من أحسن رواة القصص الشعبية فى اقليم البحر الابيض بتأليف الكثير من الشعر عن الزعيم لينين وقد وضعت قصة بعنوان « حدوته عن لينين » تتحدث فيها عن مراحل حياة لينين باستخدام أجزاء من ملاحم قديمة وأغان تاريخية وبكائيات وتعتبر مرثية كرجكوفا للينين من الأشياء الصادقة والشائعة الى درجة كبيرة .

● ومنذ ١٩٢٠ ظهر الاهتمام بتسجيل وجمع سير الأفراد وقد تم هذا بشكل منظم ، ويتناول حياة الأفراد العاديين والأحداث التى عاصروها والافراد المتازين الذين قابلوهم . ومن موضوعات هذه السير الشخصية أيضا العلاقات

الزوجية وما تعانيه الزوجات من أزواج سكارى غير مخلصين ، وما يتعلق بأحداث الثورة والحرب الأهلية واعادة تنظيم اقتصاد الحرب المتمزق وتجميع الزراعة أو المزارع الجماعية وظروف الحياة فى الجيش الأحمر • وكان من أبرز خصائص الموضوعات التناقض الواضح بين العهد القديم والعهد الجديد ، وبعض هذه الروايات تمتاز بالتأثير والاخلاص فى التعبير وتعطى وثائق شيقة عن الفترة الحاضرة •

● ومنذ ١٩٤٢ نجد أن ما يسمى « حرب أرض الآباء العظيمة » أصبح من الموضوعات الرئيسية فى جمع الفولكلور ودراسته • وقد تساءل دارسو الفولكلور أمثال سوكولوف عن قيمة ضم أو اعتبار هذا النوع من السير أو الروايات الشخصية كجزء من الفولكلور • حيث أنها تروى فى وقت « ••• من غير قيمة فنية فى تقديمها ، وبعض الحكايات فى شكل المفرد المتكلم ، وعرض للحقيقة المجردة ، والكثير منها لم ينتقل من شخص الى آخر ولم يتحقق للكثير منها الشكل الواحد » •

وقد عدت من الفولكلور على أساس ــ كما يقول ازادوفيسكى « نوع من الظواهر التى تنتمى الى حقائق الابداع الشفاهى » •

وحاول دارسو الفولكلور الروسى توسيع أساس التقليد الشفاهى ، وعليه فقد اتسعت دائرة تعريف الفولكلور وحاول الدارسون مناقضة نظريه انحلال واختفاء الفولكلور ، وكذلك الابداع الشفاهى • وعلى العكس ــ من جهة أخرى ــ قرروا أن •• « فى طبيعة الحقيقة الاشتراكية تجعل الفولكلور يتخذ أشكالا وأنواعا جديدة فى الشكل والمضمون » •

● والفولكلور كأى نوع من الدراسات فى الاتحاد السوفيتى قد اتخذ كوسيلة لفهم الاشتراكية والشيوعية • وبما أن الفولكلور قريب الى قلوب الجماهير فانه يتميز بقيمة دعائية خاصة وقد استخدم للوصول الى هذا الهدف •

وهذه الحقيقة قد اهتم بها دارسو الفولكلور السوفييت •

ولم يحدث فى تاريخ روسيا أن كان الشعر الشفاهى أو الشعبى خادما للأهداف الاجتماعية بقوة وتوسع كما أصبح فى تاريخ روسيا السوفيتية • وحاول الدارسون الروس كشف النقاب عن أهمية الفولكلور فى الدعاية وبذلك أصبح الفولكلور يمثل جانبا من الأعمال العلمية فى مجال الحياة الاجتماعية •

● واهتم دارسو الفولكلور الروس بالمضمون الاجتماعى والسياسى لموضوع الفولكلور • ولفترة من الوقت لم يسيروا على المذهب الماركسى ــ اللينينى ، وذلك لاشتغالهم فترة طويلة بدراسة الأساطير القديمة التى نمت وامتدت جذورها فى مجتمع بورجوازى ومرتبطة بشكل دقيق بأفكار ومعتقدات كانت سائدة فى المجتمع الاوربى والروسى قبل سنوات الثورة وبظهور الاتجاه الاجتماعى والسياسى فى فهم مادة الفولكلور ظهر الاهتمام لتفسير وفهم دور الفلاحين والعمال فى عملية خلق وابداع مادة الفولكلور •

● ويعتقد **سوكولوف** وغيره من رواد حركة الفولكلور الروسية الذين ساروا على طريقة أن الملاحم وجدت أولا عند الطبقة العليا من المجتمع وبالأخص عند طبقة المغنين الخاصين بالأمراء • واعتقدوا أن الملاحم قد نقلت ــ بعد ذلك ــ عن طريق الجماعة التى تسمى : سكوموركس • وهم فئة من المغنين المحترفين لتسلية الطبقة الدنيا من الناس ــ وتم نقل الملاحم الى الطبقة الدنيا بواسطة هذه الجماعة خلال القرن ١٦ والقرن السابع عشر •

● وفى نوفمبر ١٩٣٦ وبناء على أمر من لجنة حكومية منع عرض مسرحية « أبطال الملاحم »

التى وضعها ديمجان بدنج واستبعدت من برنامج المسرح فى موسكو وذلك لأنها ترسم أبطال الملاحم على أنهم ينتمون الى طبقة النبلاء فضــلا عن أنه عالجها معالجة تقليدية • وهذا الاتجاه أصــبح مرفوضا فى فترة مابعد الثورة •

وفى نفس الوقت حدثت مناقشة فولكلورية حول موضوع وصفات وأصــل الملاحم وكيف بدأت ، ونتج عن هذه المناقشة تغيير أساسى فى فهم الملاحم • وأصبح الدارسون ينكرون « الأصل أو المصدر الارستقراطى » للملاحم وأصروا على أنها من خلق وابداع الشعب • ومنذ عام ١٩٤٥ حدث تغيير فى رأى الدارسين السوفييت تجـاه موضوع الادب وأثر هــذا التغيير على دراسات الفولكلور • ومنذ ذلك التاريخ بدأ اهتمام متزايد قاده زاردانوف هذا الاهتمام موجه ضد أى عامل أوربى فى الادب أو الدراسات الادبية الروسية • ومن دارسى الادب قــد اتهم كــلا من بروب وأزادوفسكى بأنهما من المهتمين بالصفة العالمية فى الفلكلور وأيضا استخدامهما المنهج المقارن •

واعتبر كتاب برب وعنوانه « الجذور التاريخية للقصص السحرية » • الذى تضمن مقتطفات من أعمال أساتذة عالميين أمثال فريزر ، بواز ، كروبر وغيرهم على أنه عمل ضخم يقارن بضخامة دليل تليفون لندن أو برلين •

● وهذا التغيير فى الاتجاه الذى اتبع قد أثر فى الدراسات الفولكلورية بعد عام ١٩٤٨ الى وفاة ستالين • وفى هذه الفترة امتنع الدارسون عن الإشارة الى أى بحث أو اسـم فى الدراســات الاوربية •

وهناك اختلاف واضح بين كتــاب سوكولوف المعروف جيــدا (٢) « الفولكلور الروسى » وبين الكتاب الذى وضعه يوجاتريف ليدرس فى المعاهد العليا والذى يعرض فيه التطور الفولكلور الروسى من جذور قومية أصــلية دون أدنى ارتبــاط بالغرب •

● أصبح الفولكلور من أشهر الموضوعات فى الاتحاد السوفيتى ، فمنــذ عام ١٩٣٤ ـ ١٩٣٥ أصبحت المادة الفولكلورية تنشر فى الصـحف المحلية والمجلات • وكانت ترسل الى الصــحف والمجلات بواسطة المدرسين وعمــال الماكينات والمحاريث وأعضاء المزارع الجماعية •

وقد اعتبرت هذه المادة المنشورة فى الصحافة الاقليمية كموضوع مهم من المواد المنشورة وبذلك تأسست نوادى فولكلورية فى المزارع الجماعية والمصانع • وأصبح الفولكلور يدرس أيضــا كموضوع خاص فى الجامعات والمعاهد العليا •

ويتمتع المغنون المعروفون ورواة الحــكايات باهتمام زائد وعناية خاصة • وأصبح من الشائع الاحتفاء بهم فى بلادهم وأحيانا يدعون كضيوف فى العواصم والمراكز الاقليمية والمناسبات الرياضية والمؤتمرات العلمية ومؤتمرات الكتاب • وبعضهم قد منح أوسمة • وقد منحت الحكومة منحا مالية لرواة الحكايات وأهم المغنين الشعبيين •

● هناك مئات من الدارســين للفولكلور فى الاتحاد السوفيتى ومن أهم هؤلاء : استاكسوفا ، بروب ، ازادوفسكى الذى توفى عــام ١٩٥٤ ، ميسروف الذى توفى عام ١٩٥٧ ويعتبر كتاب : « الملاحم فى شمال روسيا » قمة ماوصلت اليه دراسات الفولكلور فى الاتحاد الســوفيتى وقام بهذه الدراسة استاكسوفا وقد اتبع فى دراسته هذه منهجا أو طريقة تختلف عن طريقة ميلر وغيره من رواد حركة الفولكلور قبل الثورة • وحــاول استاكسفا أن يدرس الملاحم على أنها مادة حية متغيرة على عكس ما ذهب اليه غيره من اعتبارهــا شيئا قديما متحجرا • وقد قام بدراسة تحليلية

(٢) كتاب سوكولوف عن الفولكلور الروسى وضع قبل الاتجاه الجديد وهو التحيز القومى دون الاستفادة بدراسات الغرب وتراثه •

لمجموعة الملاحم التى جمعت فى المائة وخمسين عاما الماضية • وعلى هذا الاساس قام الباحث بوضع مجموعة من القوانين الخاصة بعملية الابداع الشفاهى للملاحم ، وكذلك علاقة الملاحم بالبيئة وأثر الادب المثقف عليها •

● وتحول « بروب » — بعد أن رفض مذهب المدرسة الشكلية — الى اعتناق المذهب أو المدرسة الاجتماعية • وفى هذا الاتجاه قام بروب بدراسة للقصص الخرافية من حيث جذورها التاريخية (٢) ومحاولا معالجتها كموضوع موحد وراجعها فى أصلها وهو طقوس الانتماء ، أو الدخول التى كانت تمارس فى المجتمعات البدائية • وحاول أيضا بروب ، فى دراسته العميقة للملاحم البطولية الروسية أن يتبع سلفه بلنسكى من حيث وضع وتكوين المحور الاساسى والفكرة الاولية لكل ملحمة ، وانتهى الى أن فكرة الملحمة تعبير نموذجى يتوافق مع العصر الذى توجد فيه •

● **وبدأ ازادفسكى دراسته بالقصص الشعبية والبكائيات مع توجيه عناية خاصة بدور الراوى •** وتحول بعد ذلك الى الاهتمام بتاريخ الفولكلور الروسى والمشاكل المتعلقة بالفولكلور وعلاقته بالادب المثقف وحاول سيسروف دراسة نظرية الفولكلور وكذلك الشعر الطقوسى •

وبجانب هؤلاء الذين ذكروا هناك الكثير من الباحثين المعاصرين يساهمون فى دراسات الفولكلور • ولا ننسى الذين توفوا من فترة قصيرة :

● وقد قام كل من : سكربيل • (توفى ١٩٥٧)، ادريانوفا — برتك بدراسة الادب الروسى القديم• وكان مجال الاهتمام هو دراسة العلاقة بين أسلوب الادب الشعبى والآدب المثقف •

---

(٣) وذلك فى كتابه « الاصول التاريخية لحكايات السحر •

واهتم بوجاتريف بدراسة نظرية الفولكلور وكذلك المسرح العامى أو الدارج ، والملاحم السلافية ، وقام بزانوف بدراسة جميع مظاهر الفولكلور الكاريلى (اقليم كاريلا) •

ودرس لكساسف أصل وتطور الملاحم والاغانى التاريخية ، والجوانب الأخرى من الملاحم قام بدراستها ليبك ، انجينيف ، يكسف ، وأخيرا ستكمار • وقام بدراسة الاغانى التاريخية : سكولوفا وبوتيلوف •

وقام بدراسة القصص الشعبية كاراناكسوفا ونيكيف وبورنسيفا وميلتنسكى ولفن •

ودرس الاغانى الشعبية كل من : اكيموفا وكليا كوفا وسيد لنكوف

وقام سيرجيف بدراسة أغانى العمال واهتم نوفيكوفا بدراسة أغانى الثورة • أما المسرح الدارج فدرسه ، فسلكى وكريجانسكا واكيوفا• أما الانواع الاخرى من الفولكلور مثل الفوازير والامثال فقد كانت مركز اهتمام : ريبنكوفا وسنكوفك وأنكن •

●ويمكن أن تطول القائمة اذا ما أضفنا أسماء الباحثين الناشئين •

وقد جمع ودرس ونشر الكثير من فولكلور القوميات الموجودة فى الاتحاد السوفيتى ، وسارت هذه الدراسات على نمط دراسات الفولكلور الروسى •

وفى الوقت الحاضر أعطى اهتمام خاص للملاحم التى ترتبط ارتباطا وثيقا بعملية التاريخ البشرى والمتصلة بتجربة الامم • وقام بدراسة فولكلور القوميات دارسون أو باحثون ينتمون الى نفس هذه القوميات وهذا لا يمنع من قيام بعض الباحثين الروس بدراسة فولكلور القوميات •

ومثال ذلك ما قام به زرمانسكى ٠ وهذا النوع من البحوث خارج عن مجال عرضنا هذا ٠

● ان منظمات أو هيئات جمع ودراسة الفولكلور فى الاتحاد السوفيتى قد مرت منذ ثورة أكتوبر بمراحل متعددة ومختلفة وتغيرت الاسماء والتبعية مرات عديدة ٠

وأهم هذه الهيئات فى الوقت الحاضر :

١ ـ « لجنة الفولكلور بمعهد الادب الروسى » ومقرها منزل بوشكين والتابع لأكاديمية العلوم فى لينينجراد ٠ ويرأسها بورسى بوتيلوف ٠

٢ ـ « قسم الفولكلور بمعهد جوركى للأدب العالمى فى موسكو » ويديره بيتر بوجاتيرف ٠

● وقد تعاون كل من معهد الأدب الروسى « منزل يوشكين » مع معهد الادب العالمى فى عقد الكثير من المؤتمرات الكبيرة عن الفولكلور ، وذلك فى لينينجراد ٠ وعلى سبيل المثال فقد خصص المؤتمر الذى عقد فى نوفمبر ١٩٥٣ لمناقشة مشكلتين :

١ ـ الفولكلور الروسى من حيث طبيعته ، خصائصه وطرق البحث فيه ٠

٢ ـ تاريخ الفولكلور الروسى وتقسيمه الى مراحل تاريخية وقد دعى الى هذا المؤتمر مائتان وخمسون باحثا ٠

وقد خصص المؤتمر الذى عقد فى مايو ١٩٥٦ لمناقشة موضوع نشر ما قد جمع من مادة الفولكلور الروسى ، وتقرر أن ينشر فى حوالى مائة جزء وأن يحتوى هذا العدد الضخم من الأجزاء على اعادة نشر الكتب الكلاسيكية فى الفولكلور الروسى ٠ وكذلك اتاحة الفرص لنشر ما سوف يجمع من مادة فولكلورية فى المستقبل ٠ وهذا البرنامج كان احياء للفكرة التى وجدت عام ١٩٣٠ وتقررت فى ١٩٤٠ ولكنها توقفت بسبب الحرب ٠

● وناقش مؤتمر الفولكلور الذى عقد فى نوفمبر ١٩٥٨ واشترك فه مائتان وأربعون باحثا مشاكل الفولكلور المعاصر ٠ وعلاوة على ذلك عقدت مؤتمرات على مستوى الاتحاد وعقدت أيضا مؤتمرات اقليمية لمناقشة مشاكل تتصل بالبحث والدراسة ومثال ذلك عقد مؤتمر اقليمى فى بتروزفودسك فى اقليم كاريليا عام ١٩٥٧ وذلك لبحث جمع ودراسة الفولكلور فى الشمال ومؤتمر آخر عقد فى يولن يود فى منغوليا ١٩٥٩ وذلك لدراسة الفولكلور فى سيبيريا والشرق الأقصى ٠

وقد حدد جسف اتجاه دراسة الفولكلور فى المستقبل فى الاتحاد السوفيتى بالآتى :

« سوف تسير الدراسات المتقدمة التالية فى طريقين أو اتجاهين ٠ الأول موضوع التاريخ الفولكلورى لجماعات مختلفة من الناس ٠ والثانى عمل يتصل بأنواع أو فروع الفلكلور المختلفة فى مراحل تاريخية متتابعة وهذا النوع من الدراسات تحت رعاية معهد الأدب الروسى التابع لأكاديمية العلوم الروسية ٠ وتجديد المراحل التاريخية للفلكلور الروسى سوف تمكن الباحثين الروس من تنمية فهم ماركس لتاريخ الفولكلور ، ومحددا لها كعملية موضوعية لها نموها وجذورها التى سارت فى مراحل مع مراحل تاريخ الجنس البشرى ٠

(ترجمة : على محمد ابراهيم)

FOLKLORE STUDIES IN RUSSIA

translated

Adly Ibrahim

This study includes a description of the history of folklore studies in Russia both before and after the Revolution. The author claims that Russian folklore has its roots in the old history of Russia. Folklore is highly regarded and widely spread among all people in Russia. Also the professional singers of folk songs and good story tellers are loved and respected especially in Russian villages and recently in cities.

Foreign scholars began collecting Russian folklore as early as 1619. Collins, the private physician of the Czar, has collected a good number of folk tales. During the 17 and 18 centuries Russian scholars began collecting folksongs. The study and collecting of Russian folkore at the beginning of the nineteenth century was highly influenced by the Romantic movement and by Grimm's collection of German fairy tales.

The author says that in 1860 the Russiln folklorists have discovered a rich body of folk epic especially in the province of Karella. This was the starting point in collecting and studying Russian folk epic.

In Russian folkloric studies the personality of the folk singer and tale teller was of importance. The informants' personalities are no less important than the material itself. The material was classified according to the informants'. The relation between the informants' personality and his art or material was of main concern of study. They were trying to find out what was behind the folk creativity. After the author had given an account of the Russian studies in folklore, he compared the two periods before and after 1917. New subjects and materials of folklore became important after the Revolution such as military songs, customs of the peasants and workers. In a socialist State the social function of folklore should be taken into consideration; the uses of folklore to serve practical end was sought. More folktales, folksongs were collected and compared with the former collections from the same area or the same subject. The idea behind this type of comparative studies was to discover the type of changes in folklore in regard to the political and social changes. The result of such studies illustrates that there are main differences between folklore before and after the Revolution.

The content of folklore either social or political was of main concern of study. In the folklore studies the peasants and workers were considered as the original creators of Folklore. This view was to contradict the older view which says that folklore is the creation of the higher classes in Russian society. In the last pages the author talks about folklore institutes and studies in Russia, the conferences which were held on folklore.

FOLKLORE IN SINAI

Summary of an article by Dr. Abdel Hamid Yunis, published in Alhilal Magazine. The writer is of opinion that the resemblance between folk arts, in form, con tent and type, indicates the constant close relation between tribes and their subdivisions.

Dr. Yunis deals with the Bedouin poetry which comprises, the song, tale, testament and proverb. He speaks of singing to urge camels forward and says that it shows that the Bedouin poetry is deeply rooted.

He then speaks of folk dance in Sinai and mentions two forms : the Samer and the Dehhiya. He proceeds to deal with folk costumes and fashion in Sinai. They symbolize nomadism and show the skill of Bedouins.

The costumes vary according to sex, age and social state.

The writer gives a detailed description of the costumes, fashions, jewellery and the art of tatooing in Sinai.

The folk literature comprises tales and accounts of the conflicts between the Arabs and their enemies. He points out to the «Siras» of Alhilaliya, Alzahir Beibars, Antara, etc.

***

BOOK REVIEW
ANTHOLOGY OF MAHALLAT SHAHID

by

Mohamed Almarzouki

Reviewed by

Hamdi Alkonayissi

Mahal Shahid is a term used by Tunisian folk literary men to denote a proverb in verse. It became common in Tunisian folk literature in the last century. Folk poets used to vie «mahallat Shadid» with each other.

Mohamed Almarzouki presents in the above-mentioned book some Tunisian proverbs in verse. In the introduction he refers to the historical relation between literature written in colloquial dialect and that in classical language.

The author tries to clarify the conception of this kind of folk literature. He defines the proverb as a short saying which expresses a maxim drawn out from a social, moral, economic or political experience.

The reviewer gives some examples of mahallat shahid and explains them in detail.

He concludes his article by asserting that the proverbs in colloquial dialect were originally in classical language.

mel and many fowls were sacrificed. Possessed women used to attend these ceremonies which were presided by famous Kudias.

The Zar is confined to women among the upper classes but this is by no means the case among the people.

The writer observes that the objective signs of possession shown by women in the Zar which she witnessed in the Sudan during the winter 1909-1910, do not differ from those in Egypt.

The writer described in detail a Zar ceremony in Sudan. She concludes her article by saying that Zar first reached Egypt and was practiced by the women of upper classes when the black slaves were received into the harems on a footing of perfect intimacy. The slaves cult of the dead was soon modified into a general belief in spirits which reinforced that which had perhaps already reached Egypt from Abyssinia.

***

THE FOLK ROUND

by

Tahseen Abdel Hay

Alzeer Salim

It is an assertation presented by Lutfi Hossein Selim to obtain M.A. Degree from the Faculty of Arts, Cairo University.

Alzeer Salim is Mohalhal b. Rabia, poet and hero of his tribe Taghleb. He waged the Bassous War to avenge the murder of his brother Koleib.

The assertation comprises two books. The first deals with the environment in which Almohalhal lived and the political role played by Taghlib. The second book is an evaluation of the famous folk epic. The student concluded that the folk epic was influenced by Pharaonic and Greek myths.

***

FOLKS ARTS EXHIBITION

The Folklore Centre in Cairo, co-operating with Kasr El Nil Cultural Palace, organized an exhibition for folk arts which was inaugurated on the 27th of May 1971 by Dr. Abdel Hamid Younis, Head of the Board of Directors of the Folklore Centre, and Saad Aldin Wahba, Sub-Secretary of State.

The exhibition comprised samples of folk costumes collected from different governorates in Egypt, ornaments, neck laces, rugs, mats, musical instruments utensils, etc.

On this occasion the Folklore Centre held a symposium in which Hosni Lotfi, Magdi Farid and Saber Al Adly discussed folk arts and crafts.

Tahseen concludes his article by calling for similar exhibitions in the future.

THE ZAR: AN UNDEVELOPED FOLK DRAMA

by

Abdel Moneim Shemeis

The origin of the word «Zar» has not yet been established. Some scholars are of opinion that it is named after «Zar», a village in the Arab Peninsula. lying east of Yamama. Others say that it is derived from the Arabic verb «Zara» (Visit).

The writer gives a detailed description of a Zar ceremony. The Kodia brings two hens and a cock. She puts the cock on her shoulders. She recites some incantations while the possessed women say «Dostoor Ya Assiadi». They jerk their bodies. and shake their heads While the Kudia's assistants are beating the drums. The possessed women usually put on certain dresses embroidered with gold and silver threads.

The writer says that the Zar ceremony is a great folk performance. He gives a complete text of the zar ceremony in three acts. The songs chanted in the Zar include some words of obscure meaning such as «Boossi», «Rum», «Nagd» etc. The Zar is practiced in Egypt, Sudan, Morocco and other countries.

Shemeis then deals with the characters in the Zar performance. The woman usually plays the role of man in this performance which is exclusively attended by possessed women and presided by the Kudia and her assistants. They all participate in the Zar ceremony either by beating the drums, singing or dancing.

The writer concludes his article by saying that the Zar ceremony is a folk play in three acts. He is of opinion that it can be developed to a successful theatrical performance.

***

ON THE ORIGIN OF THE EGYPTIAN ZAR

by

Brenda Seligmann

translated by

Ahmed Adam

The Writer says that the celebration of Zar is a common practice in Cairo and in other Egyptian towns. She traces the origin of the word «Zar» and finally asserts that the word came from Abyssi ·nia.

Brenda Selgmann gives a thorough description of a zar ceremony as witness ed by the authoress of the interesting book «Harems et Musulmanes d'Egypte»

She speaks of the great annual festival that lasted about a week. Each evening there was a ceremony, masses of provisions sent by the devotees being distributed to the performers. On the last evening sheep, goats, calves, a young ca-

1 — The celebrations of threshing cereals.

2 — Praying for rainfall.

3 — The beliefs concerning thunderbolt.

4 — The beliefs concerning meteorology and especially those assumed when the rainbow is seen.

5 — The beliefs concerning the eclipse.

***

THE BRANDS AMONG THE BEDOUINS

and their social and historical indications

by

Ibrahim Mohamed Al-Faham

Brands differ from one tribe to another. Some of them consist of simple patterns. Others are composed of complicated units.

Among the bedouins of the East he cites the following brands : Khitam, Hanak, Mogheisel, Matrak, Kinaa, Ladhaa, Shaaba, Khadma, Zinad, Bab, Mahgin, Hilal and Saleeb.

The Shatour, Dweima, Shorab, Gha wisa, Tafna, Kawiss, Sima, Kaim Seif and Mondi are common brands among the bedouins of the West.

The bedouins of the South know the following brands. Halka, Abnour, Kinaa, Barshak, Shiffer and Krete.

The writer speaks of the ways to which the tribes resort in order to distinguish the brands. He gives some examples to clarify this fact.

He then deals with branding which is achieved by making a mark on the animal's skin with a hot iron bearing the specific symbol.

The bedouins take much care to brand the sheep on the ears. As for the camels and cows they are branded on the rumps.

These symbols may be engraved on rocks and stones to distinguish the wells and the boundaries of pastures, exploited by the tribes. There is a lime stone in Sinai which bears the brand known among the Sawarka tribe.

The writer then speaks of the social and historical indications of the brands. Some tribes assume certain brands to commemorate certain incidents. The difference between brands indicate that they belong to various tribal origins.

The resemblance between them designates that they are closely related.

He explains in detail the different symbols of branding among various tribes. He speaks also of these symbols among the Ancient Arabs.

The writer concludes his article by referring to modern researches dealing with branding.

***

cases from folk beliefs and sometimes from natural elements existing in the environment. The Writer traces the history of jewellery. Ancient Egyptians used to wear ornaments made of gold or silevr which they believed to have magic power.

It was common in Egypt to wear ornaments decorated with shells believed also to have magic power.

In ancient Egypt women wore necklaces made of beads and ornamented with amulets.

The writer asserts that there were skilled goldsmiths in Ancient Egypt. Some bracelets found in Ancient Egyptian tombs prove this fact. Green stones were put in the mouths of the dead because they were believed to have the power of renewing life.

The writer speaks of jewels in the different periods in Ancient Egypt. The art of jewellery developed in the Ptolemaic period. In the Roman Coptic Period people wore silver articles. Stringed beads were worn in the Roman period. Amulets in the shape of a crescent were also worn by people.

Articles of gold and silver were influenced by the new religion in the Coptic period. Christian symbols, such as the Cross, the fish etc. appeared in jewellery.

In the Pre-Islamic period Arabs believed in magic and the power of amulets to help or hurt. To protect themselves from the evil eye Arabs used to wear stringed beads and amulets. The Arab Peninsula knew jewels and precious stones since time immemorial.

The writer then deals with jewellery in the Islamic period. In the early years of this period Arabs used to give jewels the names of weapons and war equipments; for example there was the «tirs» (shield), the Khangar (dagger), etc. Women used to wear anklets, necklaces, bracelets and crescent earrings which appeared in the Sixth century in Syria and Byzantium. This kind of earrings became common in Egypt and women still wear a certain kind of earrings called «Almakhrata» which resembles to a great extent the crescent **earrings.**

***

THE COUNTRY BRIDE

by

Omar Balid

The writer deals with folk songs chanted on the occasion of circumcision. Relatives and friends bring a slaughtered goat, some flour and cooking butter which they give to the child's parents. He presents some examples of these folk songs and explains them in detail.

He proceeds to speak of folk songs chanted especially for the bride when she takes leave of her parents and friends. He deals then with some folk beliefs, practices and celebrations in Libya.

He mentions in particular :

religions and social and tribal life. Arabs used to meet in markets and clubs in which stories were cited. They assembled round the relators to hear myths, proverbs, legends and tales. The writer cites some examples and selects some anecdotes which she analyzes in detail. She speaks of proverbial tales and mentions some examples. She then deals with beliefs and superstitions which had effect on people's conduct. She refers also to the Arabian Nights and the Siras.

Dr. Nabila concludes her article by saying that we are conceived that the Arab folk culture is voluminous. This treasury continued to survive orally. Fortunately it was recorded by enthusiastic scholars and men of letters. This fact does not mean that this folk treasury has ceased to play an important role in the lives of Arabs throughout the ages, in vast area comprising, at present time, many independent countries.



CHOREOGRAPHY AND RECORDING OF DANCES

by

Magdi Farid

The writer endeavours to give an accurate definition of dancing in general. He speaks of the history of dance and asserts that it had been known since time immemorial. Greek artists pictured dances on pottery.

The Folklore Centre in Cairo sent, in 1963, an expedition which photographed many folk dances such as the «Alhinna Alseweissy» and the Haggala.

The writer is of opinion that the field worker, provided with a camera, can be on the same footing with the collector of folk data. He can record the folk dances in its cultural environments. But the film cannot dispense with an abstract language, read and written at any time. The choreographer resorts to description and drawings in addition to the filmed pictures.

Mr. Farid traces the history of recording since the invention of writing. He mentions in particular the names of renowned choreographers and authors, in the fifteenth and sixteenth centuries.

In the present century new methods were invented to record dances.

We are now on the cross roads. We may stick to the old method and train the dancer as we do with the singer relying on direct imitation, or prepare a ready made dancing annotations which he can read, grasp and fulfill as it is the case with the musician.



EGYPTIAN FOLK JEWELLERY

by

Ali Zein Al Abedeen

Folk jewels are closely related to society. Their forms are derived in most

THE ASIATIC FOLK TALES

by
Amer Ali

translated by
Dr. Magdi Wahba

The same folk tales are presented in various forms. There is a great resemblance between tales dealing with ogres, princes, princesses, demons and magic.

The Asiatic folk tales include motifs as demons, cruelty in stepmothers, jealousy in half sisters, magic rings, incantations, ability of being invisible, ability to change the shape, heroic deeds, attractiveness of princes and beauty of princesses etc.

The Asiatic folk tales are characterized with certain elements which do not exist in the tales of other countries such as that magic power which enable a beautiful girl to strew golden flowers when she speaks or laughs.

Demons are generally mentioned in these folk tales and they are depicted as ugly giants with protruding teeth. They devour groups of men and animals. They may be disguised in the shape of charming girls to trap their victims.

Ogres cannot be killed easily as their lives usually dwell in certain birds such as parrots or pigeons. Ogres never die unless these birds are killed.

The writer gives examples of the ogres tales. The lives of an ogre's praents dwelt in a pigeon. Another ogre's life dwelt in a parrot imprisoned in a golden cage, put on a high place in a small island. A prince's life dwelt in a golden necklace, put in a wood box, swallowed by a fish swimming in a water-tank in a palace. The writer presents also other tales from India and Japan as well as the story of the well-known race between the tortoise and the rabbit.

He concludes his article by saying that Asiatic folk tales differ from tales of other countries in the fact that the heroes find happiness in a future challenge if they fail to attain it in this world.

***

FOLKLORE IN ARAB TRADITION

by
Dr. Nabila Ibrahim

Arab tradition is rich with folk data. It is difficutl to draw out the folk data from Arab books.

The writer says that there is a folk treasury in Al Aghani, Al Hayawan and Bolough Al Arab.

The writer refers to the Alousi's voluminous work entitled « Bolough Al Arab » in particular. This author, says Dr. Nabila, followed the ethnographic method in his work in which he presented the old Arab culture.

Arabs used to resort to magic whenever they faced something obscure.

Folklore in the Pre-Islamic tradition was closely related to customs, beliefs,

He asserts that customs and traditions were never an obstacle on the way to progress. We can differentiate between customs and traditions which can survive and those doomed to be extinct. They encourage advancement, absorb new elements, capable of survival and benefit from arteries of knowledge.

Specialists in folklore, offer their knowledge, experience and the vast results of their studies at the disposal of the people, of which they are part and parcel. They confined their efforts to the registration of folk data. Nobody can claim to brush aside, as an idle gossip, folk culture with all its intrinsic values.

***

FOLK ARTS IN EGYPT

by

Dr. Abdel Razzak Sidki

The writer gives a general study of folk arts in Egypt tracing their history throughout the ages.

He says that folk artisan is a social man by nature. He is also conservative and that is why the articles which he produces seldom develop.

He mentions in particular the textiles of Akhmeem and the rugs of Assiut.

He then calls for maintaining folk arts and encouraging the folk artisans scientifically and economically. In order to attain this aim he makes the following suggestions :

1. — A national Society for folklore should be established to cooperate with official organizations in the field of folklore.

2. — Folk arts should be learnt by students in Faculties of Fine Arts.

3. — A Folklore Institute must be established and given all the material pos sibilities. In addition it must be provided with the qualified teaching staff.

4. — A Folk Museum should be established to serve scientific researches.

5. — Folk arts must be encouraged in their original environments.

6. — Technological methods should be introduced in the production of folk articles.

7. — A centralized conscious campaign should be directed by the competent organizations to make people acquainted with folk arts.

8. — Pupils must be taught in schools how to distinguish the genuine folk arts from the forged.

9. — Folk articles should be produced and marketed in accordance with a practical, scientific and economic plan.

CONSTITUTION AND FOLK TRADITION

by
Dr. Abdel Hamid Younis

Intellectual legacy is no longer an exclusive right enjoyed by the minority. The ever-developing methods of acquisition of knowledge, and the invention of new media for communication, have stamped out the distinction, between the learned elite and the masses, who lack even fundamental learning.

Culture, in general sense, comprises all branches of knowledge and skills, attained within the social frame, by all means of imitation, trial and error, and instruction both direct and indirect. It is shared by all notwithstanding age, profession, environment, or class.

Folk culture is, therefore, the output of both learning and experience. When the people sets out to record the fundamental principles, to be included in the terms of the proposed constitution it extracts the ideals and values which maintained the humaneness of the broad masses throughout the ages, and reaffirm its advantages and virtues.

Some of men of learning in the past, disregarded folk tradition altogether. This led to two great mistakes, which have had adverse effects. The first is the fact that the past generations thought that constitution was an imported ware. The second mistake is that the elite looked down upon folk tradition and despised customs and manners. Moreover it was thought that «folk» meant «vulgar».

Human Society, says Dr. Younis, always tests customs and traditions, sort out what are unsuitable and adopt what are fit. Customs and traditions have vital and social functions. They strengthen the relations, maintain the values, stock knowledge and experience and defend independence.

The writer quotes a part of the President's speech on the constitution.



A Quarterly Magazine

Office : 5 July Street 26

No. 17

JUNE 1971

رقم الايداع بدار الكتب ١٤٤/١٩٧١

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر








Bibliotheca Alexandrina
0536311